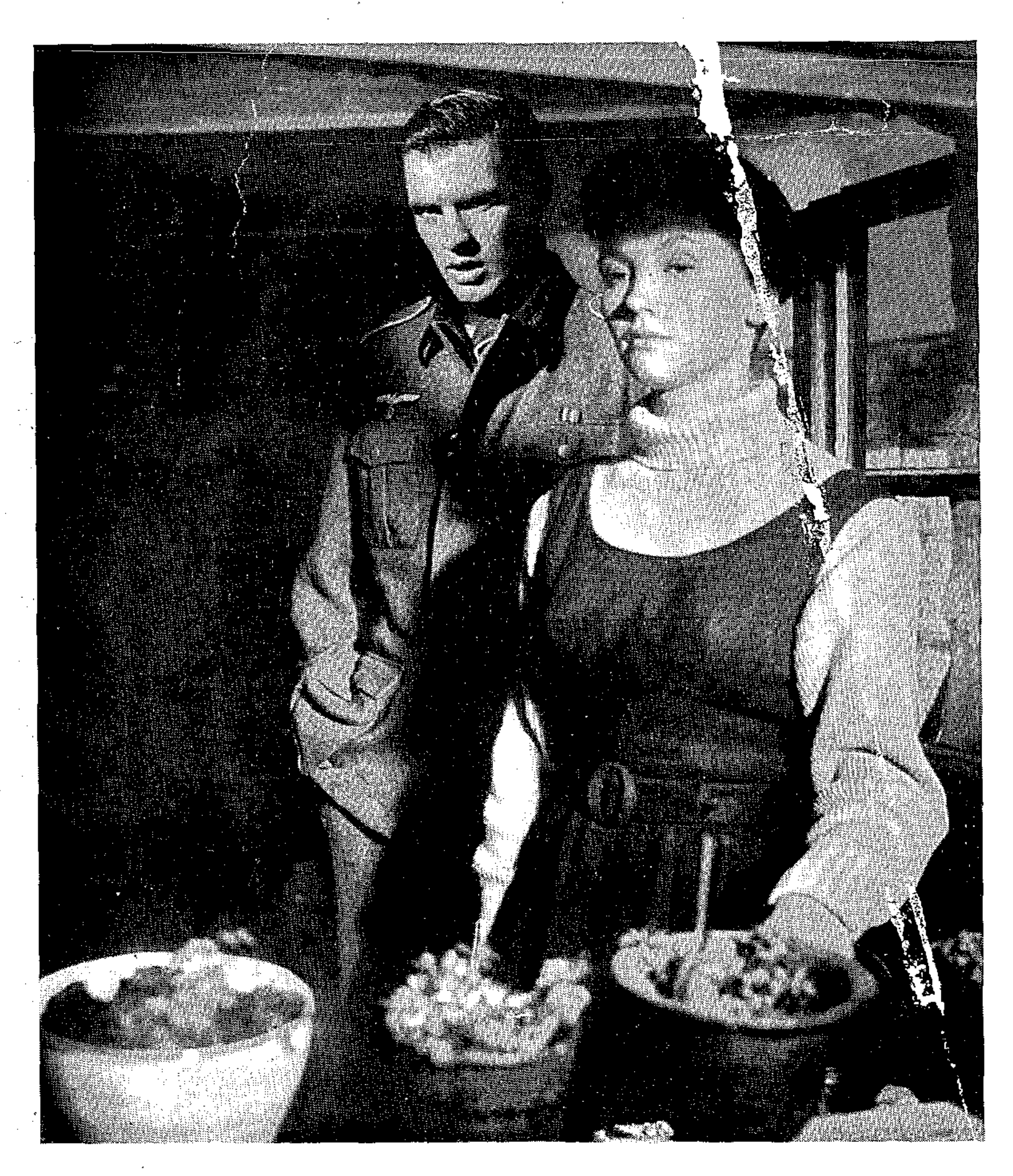
CAHIERS
DU CINÉMA



87 ★ **ORSON WELLES** ★ 87



John Gavin et Liselotte Pulver dans LE TEMPS D'AIMER ET LE TEMPS DE MOURIR, d'après le roman d'Erich Maria Remarque. (Plon, édit.) Cette réalisation de Douglas Sirk est l'histoire d'un *grand amour né* de la haine et du fracas de la deuxième Guerre Mondiale. On ne peut s'empêcher de faire un rapprochement entre LE TEMPS D'AIMER ET LE TEMPS DE MOURIR, film dans lequel Erich Maria Remarque tient un rôle pour la première fois de sa vie, et le fameux classique A L'OUEST RIEN DE NOUVEAU, du même auteur.

(UNIVERSAL.)

NOTRE COUVERTURE



Welles, tel qu'il se découvre ici, sans maquillage (Photo International Press.)

Nous remercions Maurice Bessy des très nombreux documents photographiques et de la précieuse documentation qu'il nous a fournis pour la partie de ce numéro consacrée à Orson Welles.

Cahiers du Cinéma

SEPTEMBRE 1958 TOME XV — No 87

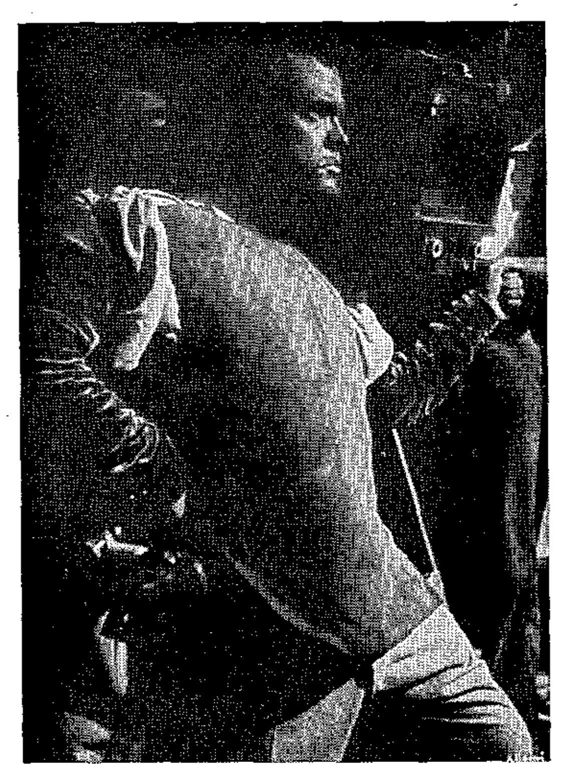
SOMMAIRE

ORSON WELLES

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



Pendant le tournage d'*Othello*.

ENTRETIEN AVEC ORSON WELLES

(II)

par André Bazin
Charles Bitsch
Jean Domarchi

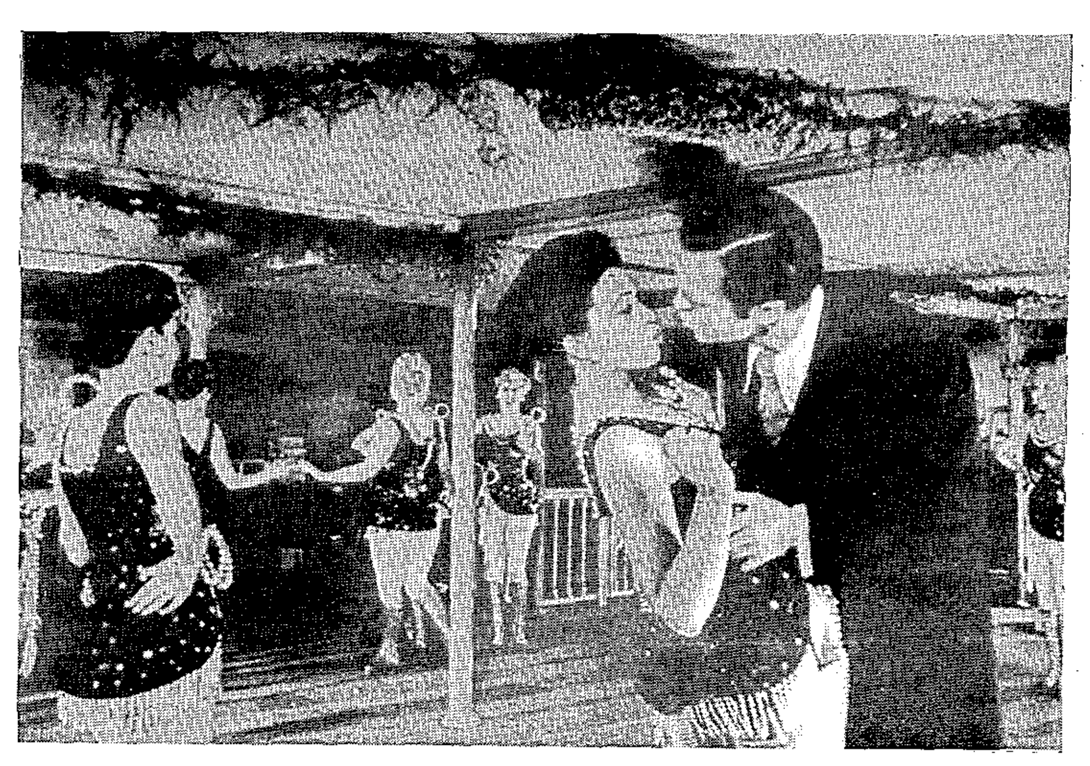
Il me semble que la publication de cet entretien serait fort incomplète, si je n'essayais de rendre compte au lecteur de l'extraordinaire spectacle dont il fut, pour mes camarades et moi-même, l'occasion. Cela se passait dans une chambre de l'hôtel Ritz où Orson Welles nous recevait, après une journée de tournage des Racines du ciel. *Bien qu'il dût ,si j'ai bien compris, se rendre tout de suite après à une soirée, les quatre heures d'entretien qu'il nous accorda, au lieu de l'heure et demie prévue, furent un véritable charme qu'il serait dérisoire de n'attribuer qu'au whisky. Merveilleusement détendu, en chaussettes, la chemise largement ouverte sous une prodigieuse et othellienne gandoura multicolore retaillée en robe de chambre, olympien comme Jupiter, mais aimable Jupin, maniant le cigare de vingt-cinq centimètres en guise de carreau de foudre et jouant avec aisance du tonnerre mélodieux de sa voix, Orson Welles était vraiment cette fois le Magnifique. Il n'est pas inutile de le préciser, dans la mesure où ses derniers films semblent indiquer un parti pris d'enlaidissement qui risquerait de faire croire à quelque détérioration physique. Et certes le Welles de quarante-trois ans n'est plus celui de* Citizen Kane, *ni même du* Troisième Homme, *mais c'est trop peu de dire qu'il est beau. Le jeune homme séduisant et poupin est devenu une incarnation de la puissance dans la splendeur. Il est décidément un phénomène commun à certain type d'artistes et, en tout cas, de cinéastes. La maturité, ou au moins la vieillesse, opère sur eux une étrange métamorphose. Mettez côte à côte deux photos de Renoir à trente ans et à soixante ans : il ne s'agit visiblement pas du même homme, ou plutôt du même état d'existence. Ce n'est pas du tout que le cavalier mince, vif et nerveux qui tournait* Nana *ait simplement pris du ventre avec l'âge, jusqu'à devenir l'éléphant blanc d'aujourd'hui : je suis sûr que, sous la toise, le Jean Renoir que nous connaissons a au moins vingt centimètres de plus que celui des années* 30 *: il s'est évidemment amplifié dans*

tous les sens, son squelette même a doublé. Welles, avec sa précocité congénitale est, à quarante-trois ans, l'illustration vivante de cette biologie spécifique du génie. Ces gens-là grandissent jusqu'à la fin. Orson 1958, c'est Welles 1938 au carré.

Ce que malheureusement le texte non plus ne rendra pas, c'est le chant du magnétophone, le velours d'airain de cette voix. Ma trop laborieuse connaissance de l'anglais me donnait sur mes camarades l'avantage de moments d'inattention où, lâchant le sens, je me laissais rouler dans le seul flot de la musique verbale. Et vraiment il me faut bien le dire pour ne pas garder en moi seul le souvenir de ces images. J'ai vu Welles en privé et en public, en maintes circonstances, depuis près de dix ans déjà, mais jamais encore cette harmonie humaine de la voix et du corps, cette ontologie musicale et spectaculaire ne m'avaient aveuglé comme en cette chambre du Ritz le 27 juin 1958.

Le jour tombait. Nous retrouvâmes la place Vendôme trempée et fraîchie par une averse. Un photographe attendait dehors qui avait tout manqué et, tandis que Bitsch, Domarchi et moi-même, la tête encore bruyante d'orage, nous dirigions vers la voiture pour essayer de cuver en commun notre ivresse intellectuelle, l'image que je cherchais obscurément depuis trois heures se fit jour enfin tout à coup. Quelque chose seulement m'avait gêné dans le débraillé raffiné, sous la gandoura multicolore, quelque chose que ce débraillé pourtant évoquait avec la chemise ouverte jusqu'au nombril boudhique ; quelque chose ou plutôt quelqu'un ; il manquait à Welles d'être nu sous la houppelande : c'était le Balzac de Rodin !

Il me reste à expliquer au lecteur l'abord impromptu de cet entretien. Orson Welles venait de prendre connaissance de l'article de François Truffaut dans Arts, *et du mien dans l'*Observateur. *L'un et l'autre, avec des nuances diverses, mettaient l'accent sur l'ambiguïté morale des personnages « antipathiques » dans l'œuvre de Welles, ambiguïté que le destin de Quinlan me semblait couronner.* — A. B.



Le 3 juillet 1946, sur l'écran du Marbeuf : *Citizen Kane.*

Avant tout, je crois qu'un critique en sait toujours plus sur l'œuvre d'un artiste que l'artiste lui-même. Mais en même temps, il en sait moins : c'est la fonction même du critique d'en savoir à la fois plus et moins que l'artiste.

— Nous aurions voulu essayer de dégager le personnage idéal qui court à travers tous vos films, de Citizen Kane *à* Touch of Evil. *Est-il celui dont parle Truffaut dans* Arts, *à propos de* Touch of Evil, *à savoir le génie qui ne peut s'empêcher de faire le mal, ou faut-il voir en lui une certaine ambiguïté ?*

— C'est une erreur de croire que Quinlan trouve quelque grâce à mes yeux. Pour moi, il est haïssable : il n'y a pas d'ambiguïté dans son caractère. Ce n'est pas un génie ; c'est un maître dans son genre, un maître de province, mais un homme détestable. Ce que j'ai mis de personnel dans le film, c'est ma haine envers l'abus que la police fait de sa puissance. Et c'est évident : il est plus intéressant de parler des abus du pouvoir policier avec un homme d'un certain volume — pas seulement physique, mais en tant que personnalité — qu'avec un petit flic ordinaire. Quinlan est donc mieux qu'un flic ordinaire, ce qui n'empêche pas qu'il est haïssable. Il n'y a aucune ambiguïté là-dessus. Mais il est toujours possible d'éprouver de la sympathie pour une crapule, car la sympathie est chose humaine. D'où ma tendresse à l'égard de gens pour lesquels je ne dissimule nullement ma répugnance. Et ce sentiment ne vient pas du fait qu'ils sont plus doués, mais que ce sont des êtres humains. Quinlan est sympathique à cause de son humanité, pas de ses idées. Il n'y a pas la moindre parcelle de génie en lui : s'il semble y en avoir une, j'ai commis une erreur. Quinlan est un bon technicien, il connaît le boulot : c'est une autorité. Mais parce qu'il est un homme d'une certaine envergure, un homme de cœur, on ne peut s'empêcher d'éprouver de la sympathie pour lui : il est malgré tout un être humain. Je crois que Kane est un homme détestable, mais j'ai beaucoup de sympathie pour lui en tant qu'être humain.

— Et Macbeth ?

— Pareil. Plus ou moins volontairement, j'ai joué, vous savez, beaucoup de rôles de sales types. Je déteste Harry Lime, ce petit voyou du marché noir, tous ces gens horribles que j'ai interprétés ; mais ce ne sont pas des « petits », parce que je suis un acteur pour grands personnages. Vous savez, dans le vieux théâtre français classique, il y avait toujours les acteurs qui jouaient les Rois et ceux qui ne les jouaient pas : je suis de ceux qui jouent les Rois. Il le faut, à cause de ma personnalité. Donc, naturellement, je joue toujours des rôles de chefs, de gens qui ont une ampleur extraordinaire : je dois toujours être *bigger than life,* plus grand que nature. C'est un défaut dans ma nature. Il ne faut donc pas croire qu'il y a quelque chose d'ambigu dans mes interprétations. C'est ma personnalité qui en est responsable, non mes intentions. Car c'est très grave pour un artiste, un créateur, d'être aussi un acteur : il risque fort d'être mal compris. Parce qu'entre ce que je dis et ce que vous entendez, il y a ma personnalité, et une grande partie du mystère, de la confusion, de l'intérêt, de tout ce qu'on peut trouver dans le personnage que je joue, vient de ma propre personnalité et pas de ce que je dis. Je serais très heureux de ne jamais jouer dans un film : j'y joue parce que, quelquefois, on me permet ensuite de faire de la mise en scène. Si ambiguïté il y a, c'est que j'ai trop souvent joué dans les films. Bien sûr, Quinlan est un personnage moral, mais je déteste cette morale.

— Ce sentiment d'ambiguïté n'est-il pas renforcé du fait qu'à la fin du film, Quinlan a quand même raison, puisque le jeune Mexicain est coupable ?

— Il a tort malgré tout : c'est seulement un hasard. Qui se soucie de savoir s'il se trompait ou non ?

— N'est-ce pas important ?

— Ça dépend de votre point de vue. Moi, je crois en tout ce que dit le personnage joué par Heston. Ce que dit Vargas, je pourrais le dire moi-même. Il parle en homme élevé selon la tradition libérale classique, qui est absolument mienne. Donc, l'angle sous lequel il faut prendre le film est que, quoi que dise Vergas, il est mon porte-parole. Aussi, vaut-il mieux voir un meurtrier libre que la police autorisée à abuser de son pouvoir.



« *Je suis de ceux qui jouent les rois* » (*Macbeth*).

Si vous avez le choix entre l'abus du pouvoir policier et laisser un crime impuni, il faut choisir le crime impuni. Voilà mon point de vue. Donc, prenons le fait que le jeune Mexicain est réellement coupable : quelle est exactement sa culpabilité ? Ça ne nous regarde pas. Le sujet du film est ailleurs. Cet homme n'est qu'un nom dans un journal : tout le monde se fiche de savoir s'il est coupable ou non. C'est une pure incidence dans le scénario. Ainsi donc, ils ont attrapé le vrai coupable ; mais c'est un événement purement anecdotique, ce n'est pas central quant au thème : *le coupable est Quinlan.* Et quand André Bazin écrit que Quinlan est un grand homme, etc., c'est parce que Menzies, l'ami de Quinlan, dit qu'il est un grand homme. Personne d'autre que lui ne le dit. Et Menzies le dit parce qu'il le croit sincèrement : cela définit le personnage de Menzies et non celui de Quinlan. Celui-ci est le dieu de Menzies. Et comme Menzies l'adore, le thème réel du scénario est la trahison, la terrible nécessité où est Menzies de trahir son ami. Et là, il y a une ambiguïté, parce que je ne sais s'il aurait dû le trahir ou pas. Non, je ne le sais vraiment pas. Et je force Menzies à trahir, mais la décision ne vient pas de lui et franchement, à sa place, je n'aurais pas trahi !

— A propos de Menzies et Quinlan, il y a une phrase dont nous n'avons pu comprendre le sens. A la fin, Quinlan dit en mourant près de l'appareil enregistreur : « C'est la deuxième balle que je reçois à cause de toi. »

— C'est pourquoi il boite. Il a une jambe amochée parce qu'il a reçu autrefois une balle en sauvant la vie de Menzies. Et Menzies raconte ça à la femme de Vargas quand il l'emmène en voiture. Peut-être l'a-t-on coupé ?

— Oui, on l'a coupé.

— Hé oui, c'est comme ça ! Enfin... Il y a des années donc, Quinlan protégea courageusement Menzies dans un combat au revolver ; c'est pourquoi il marche avec une canne. Et lorsqu'il parle d'une deuxième balle, il torture son ami, lui rappelant avec sadisme qu'il a reçu cette seconde balle de sa part, mais seule la première était celle d'*un héros*.

— *Votre sympathie pour Quinlan n'est donc qu'humaine, elle n'est pas morale ?*

— Absolument. Ma sympathie va à Menzies et surtout à Vargas. Mais, dans ce cas, ce n'est pas une sympathie humaine. Vargas n'est pas tellement humain que ça. Comment le pourrait-il ? C'est le héros d'un mélodrame. Et dans un mélodrame, la sympathie humaine va *forcément au traître*. Je veux être clair sur mes intentions. Ce que je dis dans ce film, c'est ceci : je crois fermement que, dans le monde moderne, nous devons choisir entre la morale de la loi et la morale de la simple justice, c'est-à-dire entre lyncher quelqu'un ou le laisser libre. Je préfère qu'un meurtrier soit libre plutôt que la police l'arrête par erreur. Quinlan ne désire pas tant mener des coupables à la justice que les assassiner au nom de la loi, en se servant de la police, et c'est là un argument fasciste, un argument totalitaire, contre la tradition de la loi et de la justice humaine telles que je les entends. Ainsi, pour moi, Quinlan est l'incarnation de tout ce contre quoi je lutte, politiquement et moralement parlant. Je suis contre Quinlan parce qu'il veut s'arroger le droit de juger : et c'est ce que je déteste par-dessus tout, les gens qui veulent juger de leur propre chef. Je crois qu'on n'a le droit de juger que selon une religion, ou une loi, ou les deux. *Si vous décidez de vous-même* que quelqu'un est coupable, bon ou méchant, c'est la loi de la jungle, la porte ouverte aux gens qui lynchent leurs semblables, aux petits gangsters qui se baladent dans les rues... Mais je dois aimer Quinlan à cause de quelque chose d'autre que je lui ai donné : le fait qu'il ait pu aimer Marlène Dietrich, qu'il ait reçu une balle à la place de son ami, le fait qu'il ait un cœur. Mais ce à quoi il croit est détestable. L'ambiguïté possible n'est pas dans le caractère de Quinlan, elle est dans la trahison de Quinlan par Menzies. Kane, lui, est un homme qui abuse du pouvoir de la presse populaire et se dresse lui aussi contre la loi, contre toute la tradition de la civilisation libérale. Lui aussi fait bon marché de ce que je considère être la civilisation, et essaie de devenir le roi de son univers, un peu comme Quinlan dans sa ville-frontière. C'est sur ce plan que ces gens se rencontrent. Et ils rencontrent aussi Harry Lime, avec son *mépris de tout, qui tente de se faire roi* dans un monde sans loi. Tous ces gens vont ensemble, et ils expriment, chacun à leur façon, les choses que je déteste le plus. Mais j'aime et je comprends, j'ai une sympathie humaine, pour ces différents personnages que j'ai créés, et moralement, je les trouve tous détestables, moralement détestables, pas humainement. Gœring, par exemple, était une homme détestable, mais on a tout de même de la sympathie pour lui : il y avait chez lui quelque chose de tellement humain, même lors du procès.

— *Par contre, Himmler était un parfait gangster.*

— Oui, si bien qu'il n'y a rien à dire sur lui. Mais Gœring, on peut le regarder et dire : voilà mon ennemi, je le hais ; mais il est humain, il a une texture humaine, à défaut d'une morale.

Mélodrame et tragédie.

— *De votre point de vue, Othello est-il aussi un homme détestable ?*

— La jalousie est détestable, pas Othello. Mais dans la mesure où *il est tellement* obsédé par la jalousie qu'il en devient la personnification, dans cette mesure, Othello est détestable. Tous ces nobles personnages : Lear, par exemple, dans la mesure où il est cruel, est haïssable. L'un des très grands thèmes, chez Shakespeare, est que ses personnages les plus intéressants ont tous une moralité du XIXe siècle, tous sont des traîtres. Hamlet est *un traître*, pas de doute, parce qu'il souhaite tuer son oncle sans permettre à son âme d'être sauvée. Regardez le plaisir avec lequel il décrit le meurtre de Rosencrantz : c'est un traître. Et il a beau être aussi tout autre chose, l'homme de la Renaissance, Shakespeare,



« La jalousie est détestable, pas Othello. »

tout ce qui a pu être écrit à son sujet, il est quand même un salaud. Tous les grands personnages de Shakespeare sont des salauds : ils sont forcés de l'être.

— *On pourrait le dire aussi de vos personnages.*

— On peut le dire, je crois, de tous les écrits dramatiques qui tentent d'être tragiques à l'intérieur du schéma du mélodrame. Aussi longtemps que mélodrame il y a, le héros tragique tend à devenir un salaud. Seuls les Grecs et les écrivains français classiques pouvaient faire un héros qui ne soit pas un méchant parce qu'il était abstraitement tragique. Mais dès l'instant où vous vous acoquinez avec n'importe quelle sorte de mélodrame, le personnage tragique doit être, d'une manière ou d'une autre, un traître, tout simplement parce qu'un héros, dans un mélodrame, n'est rien. Un héros est insupportable, sauf dans une vraie tragédie. Et il est impossible de faire une vraie tragédie pour le grand public ; du moins, ça n'a pas été fait depuis les Grecs et le drame poétique français classique. Shakespeare n'a jamais écrit une pure tragédie : il ne le pouvait pas. Il écrivit des mélodrames qui avaient la stature de la tragédie, mais qui n'en étaient pas moins tous des histoires mélodramatiques. Et puisque ce sont des mélodrames, les héros en sont des salauds. Les purs héros, les vrais héros, comme Brutus, sont tous de mauvais rôles : personne ne veut les jouer, personne ne se soucie d'eux, personne ne s'intéresse à eux. Le rôle de Brutus est immense, il y a des tirades merveilleuses, mais on ne trouve pas un acteur qui ait envie de le jouer.

— *Dans « Jules César », César est aussi un salaud.*

— Un salaud total. Oui. Tous sont des salauds dans « Jules César ». C'est une

pièce très intéressante, parce que les sentiments de Shakespeare y sont pour et contre tout le monde. De toutes façons, la grande qualité de Shakespeare est de n'avoir jamais été partisan, ni moral, ni politique.

— *Je suppose que, de votre point de vue, Arkadin n'est pas plus un « gentil » que les autres ?*

— Plus, plus que les autres, car il est bien plus un pur aventurier. Pour moi, il est même tout à fait sympathique.

— *Mais le personnage joué par Robert Arden...*

— Il est terrible. C'est la pire des crapules.

— *C'est sans doute pourquoi, dans la lutte entre eux deux, Arkadin paraît si noble et prestigieux ?*

— Oui, Arkadin n'est pas un bandit. Il fait, et a fait, des tas de vilenies. Qui n'en a fait ? C'est un aventurier. Pour moi, ce serait Staline s'il n'avait pas été communiste. Le côté sympathique du personnage Staline — pas du fait Staline — c'est le Russe sans pitié, plein de sentimentalité pour certaines choses, vous savez, ce curieux trait de caractère typiquement slave : j'aime beaucoup ça.

Mieux que l'avocat du diable.

— *Si, comme vous le disiez, vos personnages ne sont pas détestables humainement, il faut bien que cet humainement représente pour vous, sinon une morale, du moins une valeur.*

— La valeur est que c'est le meilleur argument que je puisse inventer en faveur de mes ennemis. De plus, quand j'entre dans la peau d'un personnage, à la fois comme acteur et auteur, et que je deviens ce personnage, je fais appel au meilleur de moi-même à l'intérieur du cadre de mon rôle, si bien que mon personnage s'enrichit du meilleur de moi-même.



Van Stratten : « *C'est la pire des crapules* ».



Arkadin : « *Ce serait Staline, s'il n'avait pas été communiste.* »

— *Vous vous faites l'avocat du diable.*

— Plus que l'avocat du diable, plus. Parce que, devenant ces personnages, je les transfigure en leur donnant ce que j'ai de mieux, mais, ce qu'ils sont, je le déteste.

— *Que pensez-vous de Robert Browning qui disait avoir une conscience si élastique qu'il pouvait adopter le point de vue de ses ennemis ?*

— C'était un acteur. Je crois que tous les grands écrivains, et même les écrivains corrects, sont des acteurs. Ils ont la faculté de l'acteur d'entrer dans la peau de leur personnage principal, et de le transfigurer — qu'il soit meurtrier ou n'importe quoi d'autre — avec ce qu'ils peuvent donner d'eux-mêmes. Un acteur n'en fait pas plus. Et cette qualité conduit souvent à ce que les protagonistes d'une histoire semblent parler pour l'auteur, alors qu'ils ne font qu'exprimer les dons de l'auteur, mais non ses opinions. En d'autres termes, quand Arkadin parle des lâches, il se sert de mon humour, mais je ne suis pas pour autant Arkadin, et je ne veux rien avoir à faire avec tous les Arkadin du monde.

— *Vous ne nous ferez pas croire qu'une telle constance dans le choix des personnages « détestables » n'implique pas chez vous plus que de la sympathie. Vous êtes contre eux, mais leur servez mieux que d'avocat ; vous aurez de la peine à nous convaincre qu'il n'y a pas chez vous, en même temps que leur condamnation, une admiration qui est, malgré tout, une caution et qui leur donne une chance de salut. Vous donnez une chance de salut au diable : c'est quand même important.*

— Tous les personnages que j'ai joués, et dont nous parlons, sont des formes variées de Faust, et je suis contre tous les Faust, parce que je crois qu'il est impossible à un homme d'être grand à moins d'admettre qu'il y a quelque chose de plus grand que lui. Ce peut être la Loi, ce peut être Dieu, ce peut être l'Art, ou n'importe quelle conception, mais cela doit être plus grand que l'homme. J'ai interprété toute une lignée d'égotistes, et je déteste l'égotisme, celui de la Renaissance, celui de Faust, tous les égotismes. Mais évidemment, un acteur est amoureux du rôle qu'il joue : il est comme un homme qui embrasse une femme, il lui donne quelque chose de lui-même. Un acteur n'est pas

l'avocat du diable, il est un amant, l'amant de quelqu'un d'un autre sexe. Et Faust, pour moi, est comme un autre sexe. Selon moi, il y a deux grands types d'humanité dans le monde, et l'un d'eux est Faust. J'appartiens à l'autre camp, mais, jouant Faust, je veux être juste et loyal envers lui, lui donner le meilleur de moi-même et les meilleurs arguments que je puisse trouver parce que nous vivons dans un monde qui a été fait par Faust. *Notre monde est faustien.*

— *Il y a des acteurs qui composent n'importe quel personnage. Or, nous constatons qu'à travers tous vos films, quel qu'en soit le prétexte, il n'y a rien de commun dans le scénario, mais dans le caractère profond des personnages se trouve toujours quelque chose de commun. On peut donc en déduire que, quoi que vous en disiez, vous avez peut-être effectivement l'intention de condamner ces personnages, mais une condamnation qui...*

— Je ne les condamne pas nécessairement au cinéma, je les condamne seulement dans la vie. En d'autres termes — c'est très important de faire cette distinction — je les condamne en ce sens qu'ils sont contre ce pour quoi je suis, mais je ne les condamne pas dans mon cœur, seulement dans mon esprit. La condamnation est cérébrale. Et ça se complique du fait que je joue le rôle de mes condamnés. Maintenant, vous me direz qu'un acteur ne joue jamais que son propre rôle : lorsqu'on joue un personnage, on commence par en ôter ce qui n'est pas soi-même, mais on n'y met jamais quelque chose qui n'existe pas. Aucun acteur ne peut interpréter autre chose que lui-même. Et ainsi, bien sûr, dans tous ces personnages, arrive chaque fois Orson Welles. Je n'y peux rien : c'est lui qui les joue, pas seulement physiquement, mais *Orson Welles*. Ainsi, je laisse de côté une partie de mes croyances politiques, morales, je mets un faux nez, je fais tout ça, mais il reste toujours Orson Welles. Rien à faire contre ça. Croyant beaucoup aux qualités chevaleresques, quand je joue le rôle de quelqu'un que je déteste, je tiens à être très chevaleresque dans mon interprétation.

— *Dans tous vos films, il y a effectivement beaucoup de générosité.*

— Pour moi, c'est la vertu essentielle. Je hais toutes les opinions qui privent l'humanité du moindre de ses privilèges ; si une croyance quelconque exige de renoncer à quelque chose d'humain, je la déteste. Je suis donc contre tous les fanatismes, je hais les slogans politiques ou religieux. Je déteste quiconque veut retrancher une note de la gamme humaine : on doit à tout moment pouvoir en faire vibrer tous les accords.

Une position difficile.

— *C'est une position difficile. Vous détestez les gens qui agissent au nom de la religion, de la politique..*

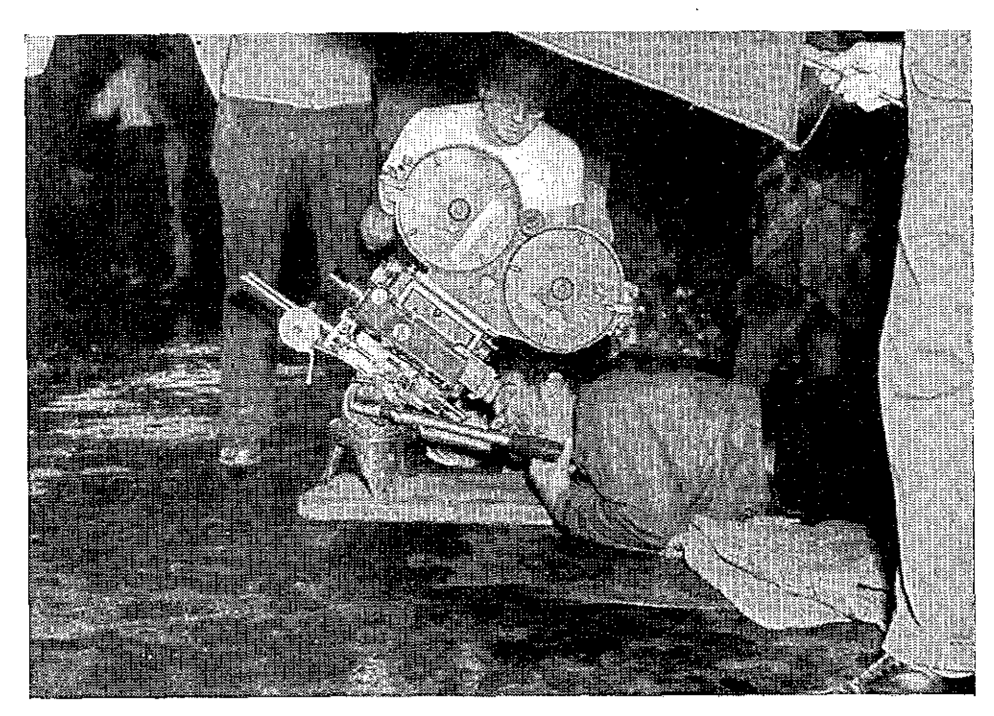
— Eux, je ne les déteste pas. Je déteste qu'ils agissent ainsi.

— *Oui, mais, en même temps, vous dites qu'il faut croire en quelque chose de plus grand que l'homme.*

— Oui, c'est une position très difficile. On doit renier quelque chose, absolument. J'aurais du mal à expliquer cette ambiguïté : c'est mon point de tension. Chaque artiste, vous savez, chaque type qui pense, a un point de tension entre deux extrêmes, deux pôles. En ce qui me concerne, vous l'avez très bien mis à jour : c'est exactement cela. Mais si je devais choisir, je choisirais toujours le respect plutôt que l'égotisme, la responsabilité plutôt que l'aventure. Et ceci va à l'encontre de ma personnalité, car elle est celle de l'aventurier égotiste : je suis fait pour marcher sur les traces de l'aventurier byronien, bien que je déteste cette sorte de gens dans tout ce qu'ils font.

— *Vous disiez Macbeth détestable, mais il est aussi un poète. En un sens, cela ne le justifierait-il pas ?*

— C'est un homme détestable jusqu'à ce qu'il devienne roi, et, une fois couronné, il est fichu ; mais dès qu'il est fichu, il devient un grand homme. Jusque-là, il est victime de sa femme et de son ambition, et l'ambition est une chose détestable, une faiblesse : tous ceux qui sont victimes de l'ambition sont, d'une manière ou d'une autre, des faibles. Shakespeare a toujours choisi de grands thèmes ; la Jalousie : « Othello », l'Ambition : « Macbeth ». Lorsqu'il a fait de Macbeth un roi, nous ne sommes qu'au milieu du troisième



Pour filmer l'astre Shakespeare, Wellès-Macbeth adopte le point de vue du ver de terre.

acte : il reste deux actes et demi où Shakespeare peut enfin respirer et dire : j'en ai tout de même fini avec cette damnée ambition, maintenant je peux me mettre à parler d'un grand homme, qui sait apprécier le bon vin.

— *Pensez-vous qu'Othello ou Macbeth soient de parfaits pessimistes ?*

— Shakespeare l'était.

— *Dans « La Tempête » aussi ?*

— Enormément. Rappelez-vous :

« *And deeper than did ever plummet sound*
I'll drown my book. »

Shakespeare était terriblement pessimiste. Mais comme beaucoup de pessimistes, c'était aussi un idéaliste. Seuls les optimistes sont incapables de comprendre ce que signifie aimer un idéal, un impossible idéal. Shakespeare était très proche des origines de sa propre culture : la langue qu'il écrivait venait d'être formée, la vieille Angleterre du Moyen-Age vivait encore dans la mémoire de tous les gens de Stratford. Il était tout près d'une autre époque, comprenez-vous. Il était tout contre la porte du monde moderne et ses grands-parents, les vieilles gens du village, la campagne elle-même étaient du Moyen-Age, étaient encore la vieille Europe : et il lui en est resté quelque chose : son lyrisme, sa verve comique, son humanité viennent de ces liens avec le Moyen-Age qui était si proche de lui ; et son pessimisme, son amertume — c'est lorsqu'il leur donne libre cours qu'il touche au sublime — ont toujours à faire avec le monde moderne, ce monde qui venait d'être créé, pas le monde tel qu'il existait depuis des éternités, mais *son* monde.

— *Pensez-vous qu' « Arden de Faversham » fut écrit par Shakespeare ?*

— Non.

— *Par Thomas Kidd ?*

— Probablemement. En tout cas, pas par Shakespeare.

A bas Gide ! Vive Montaigne !

— *Gide attribue « Arden de Faversham » à Shakespeare.*

— Hé bien, ça ne m'étonne pas de Gide ! Je ne suis pas du tout surpris qu'il ait pu croire une chose pareille. Personne au monde ne déteste plus Gide que moi. A dire vrai, il ne me fait ni chaud, ni froid : il ne m'est rien. Il y a beaucoup d'écrivains dont les opinions sont totalement opposées aux miennes, que cependant j'aime et lis : je ne suis pas, mais pas du tout, de leur avis sur quoi que ce soit, mais ça ne fait rien. Mais Gide ! *André Gide* est un type funeste ! Non seulement je n'ai aucune sympathie pour lui, mais je n'ai même pas envie de la compagnie de ses bouquins. Il a été néfaste à trop d'esprits en France, à trop de jeunes intellectuels. Et je ne crois pas qu'il ait eu le moins du monde l'esprit ou l'imagination d'un poète : c'était l'esprit le plus prosaïque qui fût. Alors, c'est évident, il a cru qu' « Arden de Faversham » était une œuvre de Shakespeare simplement parce que c'est une bonne pièce, un point c'est tout.

— *C'est une pièce sur le monde bourgeois auquel Shakespeare n'a jamais accordé grand intérêt.*

— C'est vrai. Shakespeare ne s'intéressait pas aux bourgeois : il en a toujours fait des clowns. Il passa les vingt dernières années de sa vie à se donner un mal du diable pour être anobli et avoir ses armoiries. L'une de ses grandes obsessions, comme Balzac, était la légitimité. Quand vous lisez « Richard II », voyez son horreur face à ce qui peut être fait à la légitimité, vous savez, à celui qui a reçu l'huile sainte. Shakespeare avait une grande passion pour les rois, plus que pour les aristocrates. Je crois qu'il fut assez désappointé par les aristocrates élizabéthains, mais l'idée du trône et du roi est une chose qui court à travers tout Shakespeare. J'ai toujours répété aux acteurs américains que nous ne pourrions jamais avoir un grand théâtre shakespearien en Amérique, parce qu'il est impossible de faire comprendre à un groupe d'acteurs américains ce que Shakespeare entendait par « roi » : ils croient qu'il s'agit d'un bonhomme qui, un jour, se met à porter une couronne et s'asseoit sur un trône, qui est un brave type, un salaud, une grande perche, un petit avorton : et il est « le roi ». Ils ne comprennent pas que pour Shakespeare, plus que pour aucun autre écrivain, un roi occupait une position particulièrement tragique et extraordinaire. La couronne, c'était vraiment une de ses obsessions.

— *Aimeriez-vous monter « Richard II » à la scène ?*

— J'adorerais ça. Il y a bien des années, en Irlande, je l'ai joué. Mais je ne l'ai jamais mis en scène. C'est une pièce extraordinaire. Voyez-vous, Shakespeare est surtout passionnant — tout comme n'importe quel artiste — quand ses créatures se mettent à vivre leur propre vie et mènent l'auteur contre sa volonté. Bolingbroke mène Shakespeare contre sa volonté au cours de scènes merveilleuses auxquelles Shakespeare ne peut souscrire : cela donne à la pièce une tension qui est extraordinaire.

— *Shakespeare est évidemment pour Richard ?*

— Absolument. Et cependant, il doit faire justice à Bolingbroke et, plus que ça, il doit le rendre réel, humain, si bien que, soudainement, cet homme, Bolingbroke, prend vie et tire à lui une bonne partie de la pièce. Vous voyez Shakespeare tenter de le retenir : rien à faire, Bolingbroke est lancé ! Shakespeare est très souvent submergé par ses personnages. Une théorie très intéressante a d'ailleurs été émise par quelques érudits : selon eux, contrairement à ce que l'on croyait, Shakespeare n'a pas seulement joué de petits rôles, mais de grands. On croit maintenant qu'il joua Iago.

— *Et il joua le fantôme dans « Hamlet ».*

— Ça, on le savait. Mais qu'il joua de plus grands rôles, qu'il joua Iago, qu'il joua Mercutio, c'est passionnant. Car ce sont deux rôles de second plan qui volent la pièce aux vedettes.

— *Avez-vous mis « Hamlet » en scène ?*

— Oui, deux fois : à Chicago et à Dublin. Un moment, on m'a parlé de le monter avec Marlon Brando, mais finalement ça n'a rien donné. Je n'étais pas très chaud pour ce



Avant Michael Mac Liammoir, Shakespeare joua-t-il Iago ? *(Othelllo).*

projet, encore que Brando aurait pu camper un curieux Hamlet. Mais « Hamlet », il faudra bien le monter un jour ou l'autre comme une pièce, et pas seulement comme une occasion pour un acteur romantique de faire un numéro. La pièce souffre, non pas commercialement, mais en elle-même, d'être montée avec trop de romantisme.

— Hamlet est un personnage très curieux parce que, parfois, il croit en Dieu et parfois n'y croit plus.

— Oh, il croit en Dieu, j'en suis sûr.

— Mais pas dans son fameux monologue.

— Que si. Ne pensez-vous pas que le monde est plein de gens qui croient en Dieu et ne croient ni au ciel ni à l'enfer ? Ne pensez-vous pas qu'il soit possible de croire en Dieu sans croire au ciel ou à l'enfer? Je suis sûr qu'il parle du paradis, de tout ça, mais pas de Dieu. Il ne dit pas : « *Est-Il ou n'est-Il pas* », mais : « *Etre ou ne pas être* ». C'est très différent.

— Cela laisse entendre que l'âme n'est pas immortelle ?

— Hé bien, vous savez, il y a toutes sortes d'hérésies chrétiennes affirmant que l'âme n'est pas immortelle : et elles durent depuis pas mal de temps. Il y a Dieu, mais l'existence de Dieu n'implique pas que l'âme soit immortelle. Je ne crois pas que Shakespeare, qui était si légitimiste quant au trône, à la couronne, et à Dieu, ait jamais consciemment mis en question l'existence de Dieu : peut-être inconsciemment, mais consciemment, pour lui, Dieu existait. Maintenant toute la cour de Dieu, son palais avec tous ses courtisans, son ciel et son enfer, existaient-ils aussi : ça, Shakespeare pouvait en douter. Que la couronne et le trône existent, il le croyait, comme en témoigne sa manière de parler de la royauté, on ne peut éprouver de tels sentiments envers un roi à

moins d'affirmer l'existence de Dieu. Un roi sans Dieu ? Cette idée n'a pas de sens, parce qu'il est le représentant de Dieu.

— *Mais Shakespeare est aussi un homme de la Renaissance et la Renaissance marqua le commencement d'une critique de la religion.*

— Pas le commencement, pardon. Cette critique de la religion commença ici, à Paris, bien avant la Renaissance.

— *Oui, mais en Angleterre.*

— Là aussi, bien avant. Thomas Wickham ! Pensez-y ! La Renaissance anglaise ne se soucia pas de critiquer la religion, mille pardons, elle ne s'y intéressa pas, purement et simplement. La vraie critique de la religion, en Angleterre, se situe au XIV[e] siècle.

— *Au XIV[e] siècle, les gens étaient prudents : ils commencèrent à l'être moins avec la Renaissance.*

— Oui, mais ce qui se passa pendant la Renaissance est que l'homme devint le thème central dans la tragédie de la vie. Voilà ce qui arriva : l'importance donnée à l'homme. Faust apparut pendant la Renaissance, ça oui. Mais critiquer la religion, il n'en était pas question : elle était reléguée à un rôle secondaire dans la tragédie de la vie. Shakespeare ne s'intéresse pas à la religion, pas plus que les écrivains de la Renaissance, italienne ou autre.

— *Je disais cela parce que Shakespeare a sans doute lu Montaigne...*

— Montaigne ? vous avez dit Montaigne ? C'est mon auteur préféré, vous savez.

— *Shakespeare a lu Montaigne dans la traduction de Johannes Florio.*

— Le fameux Florio, oui, peut-être.



« *Il me faut toujours me dissimuler* » (« Le Marchand de Venise »).



Projet pour un *Jules César* (v. filmographie). Les personnages en silhouette sont de la main de Welles.

— *Et le scepticisme et l'irréligion foncière de Montaigne ont peut-être...*

— Il m'est impossible d'accepter cela, car, pour moi, Montaigne est le plus parfait écrivain que le monde ait produit. Je le lis littéralement chaque semaine, à la façon dont les gens lisent la Bible, pas très longtemps ; j'ouvre mon Montaigne, lis une page ou deux, au moins une fois par semaine, pour le plaisir, comme ça. Pour moi, il n'y a pas de plus grande joie au monde.

— *En français ou...*

— En français, pour le plaisir d'être en sa compagnie. Ce n'est pas tellement pour ce qu'il raconte, mais c'est un peu comme d'attendre un ami, vous savez. Pour moi, c'est quelque chose de merveilleux, de très cher. J'ai de l'affection pour Montaigne. C'est un grand ami de ma vie. Et, par plusieurs côtés, il rejoint l'esprit de Shakespeare, la violence en moins.

— *Seriez-vous d'accord pour dire que Shakespeare est le plus grand italien ?*

— C'est aussi le plus grand anglais. Ce n'est pas le plus grand français : il n'était pas français le moins du monde. Mais italien, oui. L'Italie avait, à cette époque, tellement d'influence sur l'Angleterre. Rien d'étonnant.

— *L'antiquité avait aussi une grande influence.*

— Oui, mais surtout l'Italie. Vous savez, l'Angleterre rêvant à l'Italie, tout comme Rome rêvant à la Grèce : c'est un rêve très particulier. Il dura trois cents ans.

— *Pour « Jules César », Shakespeare fut victime de Plutarque, et ce n'est pas sa meilleure pièce.*

— Non. Mais c'est l'une des plus efficaces, comme « Richard III ». C'est l'une des pièces qui passent le mieux la rampe.

Une morale aristocratique.

— *Pour en revenir à votre œuvre, il me semble qu'on y discerne une unité profonde dérivée d'une conception nietzschéenne de l'existence. Est-ce exact ?*

— Je ne sais pas de quoi elle dérive, mais j'espère qu'il y a une unité dans mon œuvre, parce que, si ce que l'on fait ne vous appartient pas comme votre chair et votre sang, alors ça n'a aucun intérêt. Je crois que n'importe quelle œuvre, et je suis sûr que vous en conviendrez avec moi, est bonne dans la mesure où elle exprime l'homme qui l'a créée. Je me sens toujours très engagé moralement avec les scénarios que je fais. Je ne m'y intéresse pas en tant que scénarios : pour moi seul leur aspect moral est important. Dans une pièce, je hais la rhétorique, les discours sur la morale, mais ce autour de quoi est axée cette pièce est l'essentiel à mes yeux.

— *Votre morale n'est pas une morale courante, c'est une morale supérieure.*

— Hé bien, je dois dire que je m'intéresse plus au caractère qu'à la vertu. Vous pouvez appeler cela une morale nietzschéenne, comme je peux l'appeler aristocratique, par opposition à bourgeoise. La morale bourgeoise sentimentale m'écœure : je préfère le courage à toutes les autres vertus.

— *C'est ce que nous voulions dire lorsque nous parlions d'une morale supérieure, différente.*

— Je ne crois pas qu'elle soit si différente. Elle est seulement différente de la morale du XIX[e] ou du XX[e] siècle.

— *Le personnage de* La Dame de Shanghaï, *par exemple, est complètement étranger au « way of life » courant.*

— Complètement. C'est à la fois un poète et une victime. Mais de nouveau, il représente... — je ne voudrais pas avoir l'air d'employer ce mot comme un snob — il représente un point de vue aristocratique, qui n'est d'ailleurs pas du tout celui d'un seigneur : c'est un point de vue chevaleresque, qui correspond à des idées européennes très anciennes. Ça n'a rien de très nietzschéen. La morale de Nietzsche est seulement une autre expression, une autre forme de cette vieille morale qui n'a rien à voir avec la révolution industrielle, la bourgeoisie et toutes les idées qui me sont antipathiques. Je suis un homme qui adore faire de la satire, mais nous vivons à une époque où il est impossible de trouver du travail comme satiriste. Je n'ai jamais pu faire un film ou une pièce sur un sujet satirique : personne ne s'intéresse à cela. Et il est très difficile d'attaquer la morale vulgaire sans avoir recours à la satire : j'ai été obligé, dans le cinéma, de le faire en ayant recours au mélodrame, ce qui est beaucoup moins efficace. Prenez une histoire comme *Touch of Evil* : il s'agit d'un être supérieur, car Heston est un homme supérieur, et non pas parce qu'il est beau garçon ou parce qu'il tient le haut du pavé, non : parce qu'il est civilisé et qu'il a une culture plus profonde. Ce n'est pas seulement qu'il soit bon et incapable de faire des saloperies : mais il comprend ce que c'est d'être bon. Ainsi, vous avez là un homme qui peut répondre au salaud sans avoir éternellement le mot de vertu à la bouche, et les arguments qu'il oppose au pouvoir policier sont de ceux que seul un homme cultivé peut donner.

— *Dans* Citizen Kane *et* La Dame de Shanghaï, *vous vouliez critiquer la civilisation américaine ?*

— Certainement. Je pense qu'il est du devoir de tout artiste de critiquer sa civilisation, ses contemporains. C'est une tâche claire et nette pour un artiste de quelque ambition. Tout Français doit critiquer la civilisation française contemporaine. C'est là notre responsabilité.

— *Mais votre intention était-elle d'attaquer un sens capitaliste de la vie ?*

— Le sens capitaliste en tant qu'opposé au sens matérialiste ? Si j'admettais que je critique le capitalisme, j'aurais l'air de prendre une attitude critique marxiste, alors que ce n'est pas le cas. Ce n'est pas par accident que *Citizen Kane* est interdit en Russie : ils ne l'aiment pas du tout, pas plus que les capitalistes ne l'aiment. Je suis un anti-matérialiste : je n'aime ni l'argent, ni la puissance, ni le mal qu'ils font aux gens. C'est un vieux sentiment très simple. Et je suis tout spécialement contre la ploutocratie : c'est la



The Magnificent Ambersons fait le procès de la ploutocratie américaine

ploutocratie américaine que j'ai critiqué de différentes façons, dans *The Magnificent Ambersons, La Dame de Shanghaï* et *Citizen Kane.*

— *Et dans* Touch of Evil ?

— Oui, aussi. Mais dorénavant, je m'intéresse plus aux abus de la police et de l'Etat qu'à ceux de l'argent, parce qu'aujourd'hui, l'Etat est plus puissant que l'argent. Je cherche donc quelque moyen de dire ça.

Les intellectuels américains me sont étrangers.

— *Beaucoup de critiques français ont écrit que* Citizen Kane *était très influencé par Dos Passos.*

— Je n'ai jamais lu Dos Passos. J'ai lu un essai de lui, une fois, et c'est tout. Mais ça n'était pas extrait du fameux « 42e Parallèle ». Je ne crois pas avoir été influencé par Dos Passos : si cela était, ce serait pur hasard. Les critiques américains ont bien écrit que mon film était influencé par Proust : c'est manifestement faux.

— *Ne croyez-vous pas plutôt que la plus grosse influence que l'on puisse déceler dans votre œuvre est celle de Shakespeare ?*

— Oh, oui, sans aucun doute.

— *Par exemple, dans* Touch of Evil, *le personnage du veilleur de nuit.*

— Un fou shakespearien total, tout comme lui en marge de l'histoire. Et vous savez, ce rôle fut improvisé; aucun dialogue n'avait été écrit pour ça. J'engageai l'acteur et construisit le personnage en improvisant. Un célèbre critique américain vit le film et le détesta surtout à cause de ce personnage; il s'étonnait : pourquoi un pareil personnage ? Mais pourquoi pas ? Et : on ne rencontre personne de semblable dans la vie. Hé bien, il y a quelqu'un comme ça dans mon film ! Ce critique fut réellement choqué par ce veilleur de nuit comme beaucoup d'autres Américains. Je suis très Américain moi-même : mes goûts ne choquent pas tellement ceux de l'Américain moyen, mais surtout ceux de l'intellectuel américain. C'est très curieux : ce n'est pas par intention, c'est simplement comme ça. Les intellectuels américains me sont complètement étrangers, je n'arrive pas à communiquer avec eux. J'essaie, mais quand par hasard ils aiment un de mes films, c'est toujours pour de mauvaises raisons. Je sais qu'ils furent très choqués par ce veilleur de nuit, parce qu'il est un vrai fou, un vrai Pierrot Lunaire, et il me semble qu'une telle silhouette lunaire devait fatalement naître du climat qui l'entourait. En d'autres termes, sa justification dramatique est que l'horreur qui le cerne est telle qu'elle ne pouvait engendrer un autre personnage, autre chose que, comme vous le dites, une figure élizabéthaine. Et ce type est merveilleux dans son rôle : il s'apparente un peu à ces personnages sommaires dans les anciennes histoires de fantômes.

— *Une chose curieuse, dans* Touch of Evil, *est la mise en scène de Heston écoutant la conversation entre Quinlan et Menzies, semblable à celle d'Othello écoutant la conversation entre Iago et Bianca.*

— Je n'y avais pas pensé, mais en effet, c'est vrai !

— *Alors que Quinlan et Menzies marchent droit sur la route, Heston est forcé de faire des efforts épuisants pour progresser sur un itinéraire accidenté. Pourquoi le personnage qui écoute suit-il un tel chemin ?*

— Il lui faut marcher dans ce dédale terrible, au milieu des derricks, parce qu'il est l'intrus : c'est une scène où il n'y a pas de place pour lui. Deux vieux amis bavardent : s'ils voyaient Heston, rien ne se passerait. J'ai donc pensé qu'il devait avoir l'air de se donner de la peine, de creuser, comme on creuse pour chercher de l'or, de grimper, comme on escalade une montagne. Cette besogne ne lui convient pas et il la déteste, comme il le dit à Menzies : à ce moment, Vargas perd son intégrité. Il est donc projeté dans un monde auquel il n'appartient pas moralement : il devient un vulgaire type qui écoute aux portes, et il ne saurait l'être. J'ai donc essayé de faire en sorte que l'appareil semble le guider, qu'il soit la victime de cet appareil plutôt que victime de sa curiosité. Il ne sait pas très bien se servir de son enregistreur, ne peut que le suivre et lui obéir, parce que cet engin ne lui appartient pas : il n'est pas un espion, il n'est même pas un flic.

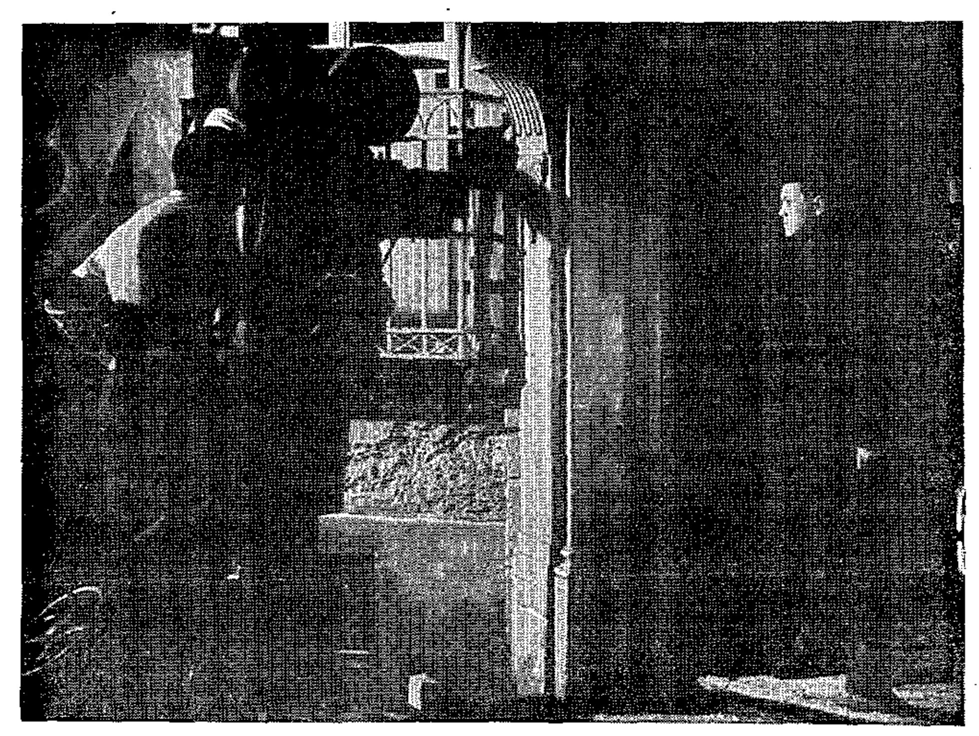
De quelques mystères

— *Il y a un mystère que nous aimerions éclaircir : peut-on vous considérer comme le metteur en scène de* Journey Into Fear ?

— Non. Durant les cinq premières séquences, j'étais sur le plateau, décidais des angles. Ensuite, je disais souvent où placer la caméra. En d'autres termes, je venais sur le plateau avec la caméra, déterminais le cadrage, faisais un essai de lumière et décidais que sur telle phrase du dialogue la caméra serait à tel endroit, etc. J'ai donc, en quelque sorte, « dessiné » le film, mais je ne l'ai pas à proprement parlé mis en scène : le metteur en scène en était Norman Foster. Et c'est lui qui avait fait avec moi ce film sur le pauvre petit garçon et son taureau dont vient de sortir la nouvelle version sur les Champs-Elysées, vous savez, avec un dessin de Jean Cocteau sur les affiches.

— « *Les Clameurs se sont tues* » ?

— Oui. A l'origine, c'était un épisode de *It's All True,* sur un scénario de Robert Flaherty. Ils en ont repris toutes les idées et ont tout refait à leur façon. Et lorsqu'on attribua à ce film l'Oscar du scénario original, personne ne se présenta pour le recevoir.



Le rôle d'Orson Welles dans *Le Troisième Homme* ne se réduisit pas à celui d'Harry Lime.

On parla d'auteur communiste ! Pas du tout : personne ne vint parce que Flaherty était mort et que la R.K.O. ne voulait absolument plus entendre parler de moi. J'avais tourné pendant trois mois, mais la R.K.O. ne me laissa pas terminer mon travail et me renvoya. Quelques années plus tard, les King Brothers reprirent l'histoire, obtinrent d'être distribués par la R.K.O. et, ainsi, il n'y avait plus de droits à payer. Ils travaillèrent la main dans la main avec la R.K.O. et agirent comme s'il s'agissait d'une histoire originale : *ce sont les faits*. Le petit garçon que nous avions déniché est aujourd'hui un solide Mexicain de vingt-cinq ans.

— *N'y a-t-il aucun espoir de voir un jour* It's All True ?

— Pas cet épisode en tout cas, puisqu'il existe ce remake. Le reste peut-être, mais je ne suis sûr de rien. C'est un problème très ardu, car, à la R.K.O., le film est passé par profits et pertes, ce qui leur a permis d'avoir une réduction sur leurs impôts : il est donc très difficile de relancer l'affaire parce que le gouvernement a remboursé l'excédent d'impôts à la R.K.O. qui l'a immédiatement dépensé. Et maintenant c'est très compliqué, même si la R.K.O. était d'accord. Peut-être qu'un jour il sera possible de faire quelque chose. J'ai perdu un temps fou, vous savez, des mois et des mois, des années, à tenter de sauver ce film. Mais la partie la plus intéressante, l'histoire que j'ai faite sur les « jangadeiros », ces gens qui descendent l'Amazone pour venir s'entretenir avec le président du Brésil, est définitivement perdue : c'était un pur documentaire. Mais la R.K.O. a tout brûlé : je n'ai jamais rien vu, excepté les essais de couleurs.

— *On a parlé de 125.000 mètres de négatif impressionné.*

— C'est faux. Quand la barre de la R.K.O. changea de mains, pour justifier mon renvoi, on prétendit que j'avais tourné tant que cela.

— *Combien aviez-vous tourné en réalité ?*

— Le métrage normal pour un film. Je ne sais plus exactement : environ 30.000 mètres.

— *Votre part dans* Le Troisième Homme *fut-elle un peu l'équivalent de celle que vous aviez eue dans* Journey Into Fear ?

— Elle fut plus grande. Je voudrais bien ne pas être interrogé là-dessus, car c'est délicat. Je n'étais pas le producteur ; pour *Journey Into Fear,* si, et j'ai le droit de vous dire ce que j'y fis.

— *Nous pensons qu'il y a certaines séquences que vous avez complètement mises en scène, par exemple celle devant la Grande Roue.*

— Mettre en scène est un mot que je dois expliquer. Toute la question est de savoir qui va prendre l'initiative. D'abord, je ne veux pas avoir l'air de me substituer à Carol Reed ; deuxièmement, c'est sans conteste un metteur en scène très compétent ; troisièmement, il me ressemble en ceci : si quelque chose se produit sur le plateau, si quelqu'un fait une trouvaille, Reed s'efface devant l'auteur de cette nouvelle idée : ça lui fait plaisir de voir quelque chose se créer et il ne cherche pas à y faire obstacle, comme trop de petits réalisateurs le font. Mais c'est délicat de parler de ce film : j'ai été très discret et cela m'ennuie maintenant de... Tout ce que je peux vous dire, c'est que j'ai entièrement écrit le rôle de Harry Lime, parce que je me suis mis à penser à ce tour d'esprit procédant par plaisanteries. Je ne suis pas l'auteur du gag du coucou : je l'ai pris dans une pièce hongroise. Maintenant, vous savez, chaque pièce hongroise est le plagiat d'une autre pièce hongroise : aussi, à qui attribuer la paternité de ce gag ? Je me souviens d'avoir entendu cette plaisanterie dans mon enfance, pas la même exactement, mais presque. Vous voyez que c'est une très vieille plaisanterie. Et le plus drôle est que le coucou se fabrique en Forêt Noire, pas en Suisse.

— *Il y a une telle parenté entre Harry Lime et vos autres personnages...*

— Comme je vous l'ai dit, j'ai écrit tout ce qui concerne ce personnage, je l'ai créé de toutes pièces : c'était plus qu'un rôle pour moi. Harry Lime fait évidemment partie de mon œuvre ; c'est d'ailleurs un personnage shakespearien : il est proche parent du bâtard du « Roi Jean ».

— *Le caractère de Harry Lime est, des rôles que vous avez interprétés, celui qui semble le plus identifié à vous-même, sinon comme personnalité privée, à vous-même comme personnalité esthétique.*

— Mais c'est très curieux cette réflexion : c'est le seul rôle que j'ai joué sans maquillage !

— *Vous en aviez un dans* La Dame de Shanghaï ?

— Oui, un petit morceau sur l'arête du nez. Psychologiquement, il me faut toujours me dissimuler.

— *Et pour Harry Lime, vous n'aviez pas de maquillage ?*

— Non. Pour un acteur, c'est capital. Pour un non-acteur, de dire que c'est le seul rôle sans maquillage peut sembler de peu d'importance. Mais pour un acteur de composition, le rôle que vous jouez sans maquillage, c'est quelque chose de fantastique.

— *Vous attachez une grande importance au maquillage ?*

— Parce que j'aime me cacher. C'est un camouflage, sérieusement. Je n'aime pas me voir à l'écran, et, quand je dirige un film, je dois voir les rushes : aussi plus je suis maquillé, moins je me reconnais et plus je garde un jugement objectif. Je me cache de ma propre image que je n'ai aucun plaisir à voir.

Je ne suis pas un bourreau d'acteurs.

— *D'après vos dires, il semble que vous apparteniez plus à l'Europe qu'à l'Amérique.*

— Non. J'appartiens à ceux dont j'apprécie la compagnie : ceux dont j'ai lu les livres,



Si le nez d'O'Hara était plus court, vous auriez Welles au naturel (*Lady from Shanghai*).

dont je goûte la conversation, dont les peintures ravissent mes yeux. J'appartiens à cette communauté qui revient aux sources grecques et dont quelques membres sont mes contemporains. Et c'est une communauté toute spéciale : on y trouve américains ou européens, anciens ou modernes.

— *C'est une communauté très étroite ?*

— Pas si étroite. Mais ce que j'aime, ce n'est pas ce que je suis. Certains s'adorent tels qu'ils sont, trouvent toujours à se justifier. Si je ne m'aime pas, je n'en suis pas pour autant un névrosé : de sang-froid, je n'aime pas les Faust, les aventuriers, les égotistes, tout ce petit monde. Pour moi, nous vivons dans un univers qui leur appartient. Mais je ne déteste pas ces gens-là ; je ne peux m'empêcher de les trouver très attirants : ils ont beaucoup de charme.

— *Vous êtes décidément dans une situation inconfortable.*

— Mais chaque artiste l'est. Le plus grand danger pour un artiste est de se trouver dans une position confortable : c'est son devoir de se trouver au point d'inconfort maximum, de chercher ce point.

— *Faut-il voir une illustration de cet inconfort dans la façon dont vous dirigez vos acteurs ? Ils sont souvent en équilibre instable, dans une posture précaire.*

— Très important, leur posture. Vous ne verrez jamais dans l'un de mes films les acteurs m'imiter. S'ils sont dans une posture inconfortable, c'est que je la leur ai vu prendre : je ne l'ai pas inventée pour eux. Interrogez les acteurs que j'ai dirigés et demandez-leur s'ils se sont jamais sentis mal à l'aise, ils vous diront que non. Je ne suis pas un bourreau d'acteurs. Vous savez, il y a deux grandes écoles de dressage de lions, la française et l'allemande. Dans l'une, la française, les animaux sont strictement tenus à des places précises. Dans l'autre, l'allemande, les animaux ont toujours l'air de

se battre avec le dompteur : on s'attendrait plutôt à ce que la première école soit l'allemande et la seconde la française, mais c'est exactement le contraire. Il y a aussi deux grandes écoles de metteurs en scène : celle où le metteur en scène domine l'acteur et le terrifie pour en faire sa chose, et l'autre, dont je suis : je ne cherche pas à dominer, tous mes interprètes vous le diront. Aussi, s'ils semblent avoir une attitude inconfortable, c'est que je la leur ai vu prendre un soir, quelque part, et que je l'ai trouvée bonne ; ce n'est pas une attitude que je leur ai imposée : regardez et faites comme moi ! Tous les grands metteurs en scène allemands, Reinhardt, Körtner — je parle de metteurs en scène de théâtre — usaient de cette méthode : vous allez imiter ce que je fais. Je n'indique pas plus les intonations : si un acteur doit dire la réplique : « *Bonjour, monsieur Welles* », je ne lui demande pas de prendre telle ou telle intonation : je la lui laisse toujours la dire de lui-même. Si mes acteurs semblent manquer de confort, c'est parce que je crois qu'en général, dans les films, les acteurs ont trop de confort : on les laisse faire tout ce qui leur passe par la tête au lieu de leur demander de faire au moins semblant d'être des créatures de chair et d'os. En tout cas mes interprètes ne sont pas mal à l'aise dans l'exercice même de leur métier. Vous comprenez la différence ?

— *Sans doute. Mais vous n'aimez pas tellement les faire s'asseoir, discuter sans fin, etc. Vous préférez qu'ils soient en mouvement ?*

— Dans *Arkadin*, Akim Tamiroff s'asseoit sur une chaise et n'en bouge plus pendant huit minutes. Katina Praxinou est assise elle aussi, sans bouger, sauf les gestes requis par une partie de cartes. Dans *Touch of Evil*, c'était différent : j'avais beaucoup de jeunes acteurs ; j'étais très content et je les ai fait bouger.

L'énergie et l'intelligence du barbare.

— *Vous nous avez dit qu'Arkadin n'était pas un homme très détestable. Quelle est votre conception du personnage ? Est-il proche de Kane ?*

— Non ; Arkadin est plus proche de Harry Lime, parce qu'il est un profiteur, un opportuniste, un homme qui vit de la décomposition du monde, un parasite qui se nourrit de la corruption de l'univers, mais il ne cherche pas à se justifier, comme Harry Lime, en se considérant comme une sorte de « superman ». Arkadin est un aventurier russe, un corsaire.

— *Basil Zaharoff ?*

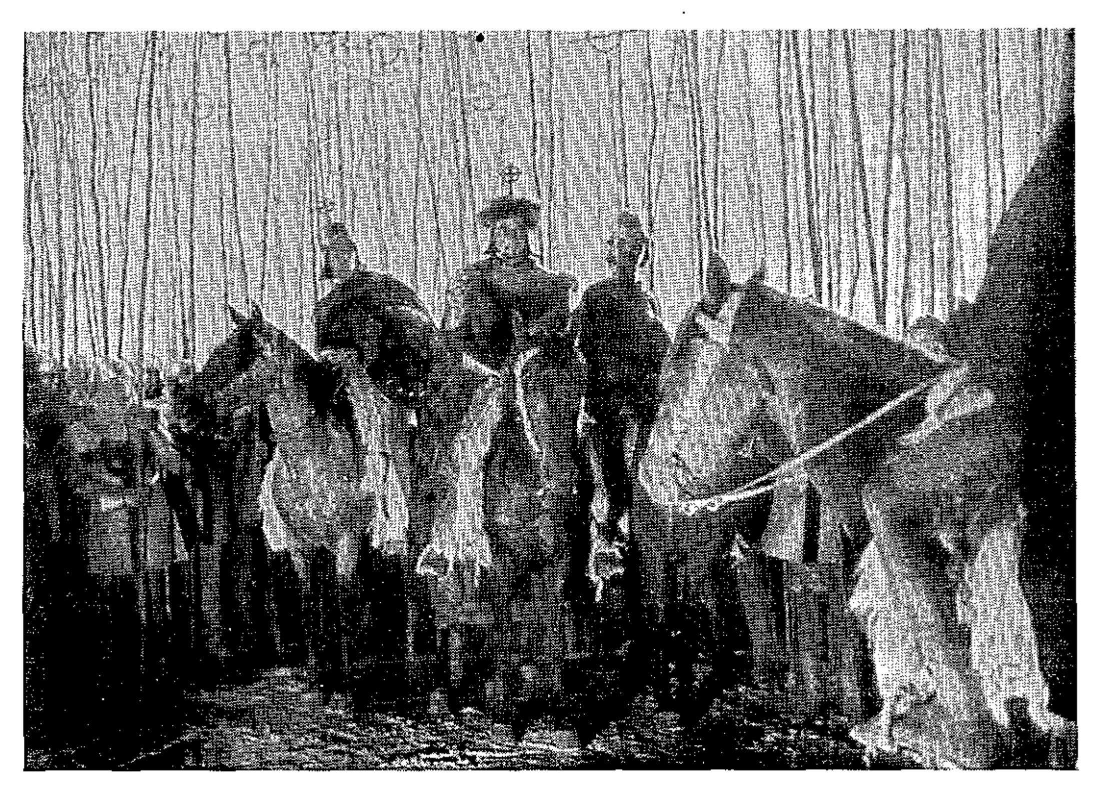
— Mieux, parce que Zaharoff était un minable. Arkadin est un homme qui, pour une bonne part, s'est fait dans un monde corrompu ; il n'a pas cherché à se faire meilleur que ce monde, mais, prisonnier de celui-ci, c'est ce qu'il pouvait devenir de mieux. Il est la meilleure « expression » possible de cet univers.

— *En ce sens, Arkadin serait le héros d'un monde...*

— Non, c'est un personnage, pas un héros. — Je n'ai jamais joué de héros au cinéma. Au théâtre, si. J'aimerais jouer un jour un grand rôle héroïque dans un film, un véritable héros, mais c'est difficile à trouver. — Arkadin est l'expression d'un certain monde européen. Il aurait pu être Grec, Russe, Géorgien. C'est tout comme s'il arrivait d'une contrée sauvage et s'installait dans une vieille civilisation européenne, usant de cette sorte d'énergie et d'intelligence propre au barbare pour en tirer profit. Il est le Germain, le Goth, le sauvage, réussissant à conquérir Rome. Voilà ce qu'il est : le barbare à la conquête de la civilisation européenne ou, comme Gengis Khan, à l'assaut de la civilisation chinoise. Et ce genre de personnage est admirable : seule la morale d'Arkadin est détestable, mais pas son esprit, parce qu'il est courageux, passionné, et je trouve qu'il est vraiment impossible de détester un homme passionné. Et c'est pourquoi je déteste Harry Lime : il n'a pas de passion, il est froid ; il est Lucifer, l'ange déchu.

— *Il semble que vous soyez partagé entre deux conceptions du monde : une conception Renaissance et une conception puritaine.*

— Absolument pas. Ni Renaissance, ni puritaine. Je suis un homme du Moyen-Age,



« Macbeth est beaucoup plus une grande pièce qu'un grand personnage. »

avec certaines implications dûes à la sauvagerie de l'Amérique. Je suis Arkadin dans la mesure où j'appartiens à un peuple sauvage qui est un peuple neuf, arriviste. Mais puritain, absolument pas.

— *Cela vous choque parce qu'en Amérique, le mot puritain a un sens qui est plus affectif que chez nous.*

— Un puritain vous refuse la permission de faire quelque chose. La définition essentielle du puritanisme — je suis technicien en puritanisme — est qu'il s'arroge le droit d'interdire à quelqu'un de faire quelque chose. Pour moi, c'est la parfaite définition de tout ce contre quoi je suis. Un moraliste n'est pas du tout un puritain.

— *Disons plutôt que vous êtes partagé entre le jugement moral que porte votre tête et le jugement moral que porte votre cœur.*

— Non. Je crois que je suis partagé entre ma personnalité et mes croyances, pas entre mon cœur et mon esprit. Avez-vous la moindre idée, Messieurs, de ce à quoi je ressemblerais si j'obéissais à ma personnalité ?

La grenouille et le scorpion.

— *Nous sommes frappés dans votre œuvre, de* La Dame de Shanghaï *à* Arkadin, *un peu moins explicitement peut-être dans* Touch of Evil, *par le thème du caractère.* « It's my character », *n'est-ce pas ce que dit le scorpion ? Est-ce une excuse que le scorpion donne à la grenouille ? Nous voudrions savoir quel est le rapport entre votre jugement à vous*

et l'histoire du scorpion, parce qu'au fond, depuis que nous parlons, c'est un peu le problème des rapports de la grenouille et du scorpion qui se pose, non ?

— Hé bien, il y a beaucoup à dire là-dessus. Primo, la grenouille est un âne !

— *Vous n'êtes pas pour la bêtise de la grenouille ?*

— Oh, non !

— *Et vous considérez que le scorpion est un salaud ?*

— Oui. Tous les deux ! Mais parlons sérieusement. J'insiste sur le fait que j'étais très sérieux en disant ceci : je donne à mes ennemis non seulement les meilleurs arguments, mais ce qu'ils peuvent trouver de mieux à dire pour défendre leur point de vue. Cependant, je ne crois pas que l'on puisse justifier ses actes en invoquant son caractère, bien que j'admette qu'il est très tentant de le faire. Rien au monde de plus charmant qu'une crapule admettant qu'elle est une crapule. J'aime toujours qu'un homme avoue être un salaud, un meurtrier, ou tout ce que vous voudrez, et me dise : j'ai tué trois personnes. C'est immédiatement mon frère, parce qu'il est franc. Je pense que la franchise n'excuse pas le crime, mais elle le rend très attirant, elle lui donne du charme. Ce n'est pas du tout une question de moralité, c'est une question de charme.

— *C'est une conception féminine de la vie.*

— Les seuls bons artistes sont féminins. Je n'admets pas l'existence d'un artiste dont la personnalité dominante soit masculine. Ça n'a rien à voir avec l'homosexualité ; mais, intellectuellement, un artiste doit être un homme avec des aptitudes féminines. C'est encore plus difficile pour une femme, parce qu'elle doit avoir des aptitudes masculines et féminines, et... ça devient très compliqué. Pour un homme, c'est très simple.

— *Le scorpion est donc à moitié pardonné ?*

— Le but de cette histoire est de dire que l'homme qui déclare à la face du monde : je suis comme je suis, c'est à prendre ou à laisser, que cet homme a une sorte de dignité tragique. C'est une question de dignité, de volume, de charme, d'envergure, mais ça ne le justifie pas. En d'autres termes, cette histoire doit être entendue comme servant un but dramatique, et non comme justifiant Arkadin ou l'assassinat. Et ce n'est pas par puritanisme que je suis contre le crime. Je suis contre la police, ne l'oubliez pas. A mon sens, je suis très proche des conceptions anarchistes et aristocratiques. Quel que soit le jugement que vous portiez sur ma morale, vous devrez essayer d'en découvrir l'aspect essentiellement anarchiste ou aristocratique.

— *Vous êtes contre le mal, mais vous considérez que le caractère...*

— ... est l'essentiel. C'est le point de vue aristocratique traditionnel.

— *Iriez-vous jusqu'à dire qu'il vaut mieux avoir du caractère que faire le bien ?*

— Non, non, *Character* a deux sens en anglais. Si je parle de mon caractère, cela signifie que je suis fait comme ça, c'est l'équivalent de l'italien « *sono fatto cosi* ». Mais dans l'histoire de la grenouille, il s'agit de l'autre sens du mot *character*. En anglais, *character* n'est pas seulement la façon dont vous êtes fait, c'est aussi ce que vous décidez d'être. C'est surtout la façon dont vous vous comportez vis-à-vis de la mort, car je crois qu'on ne peut juger les gens que sur le comportement face à la mort. Il est très important de faire la distinction, car ce sens de *character* ne peut s'expliquer que par des anecdotes.

— *On pourrait le traduire par personnalité ?*

— Non.

— *Par tempérament ?*

— Pas exactement. Je crains qu'on ne puisse trouver un équivalent idéal en français. Il ne s'agit pas de *the character,* mais de *character* tout court. Votre caractère, mon caractère, cela nous le comprenons très bien. Mais on ne peut comprendre *character* que dans une perspective aristocratique : je ne veux pas dire que seuls les nobles qui possèdent titres, terres et particule soient capables d'en saisir le sens ; je ne voudrais pas avoir l'air d'un snob.

Character est un concept aristocratique, comme la vertu est un concept bourgeois. La vertu, on s'en fiche. Qu'est-ce que *character ?* En voici un exemple : Colette, lorsque les Allemands sont venus chercher son mari pour le déporter, ce mari qu'elle aimait terriblement, qu'elle adorait, quand ils vinrent donc à six, un beau matin l'arrêter, au lieu du grand au-revoir dramatique avec tout le tra-la-la, Colette murmura simplement, en lui donnant une petite tape : « *Va-t-en vite avec eux !* » Ça c'est du *character !* Pas Colette, pas elle en général, mais ce moment, cet instant précis : cela peut durer le temps d'un éclair. L'histoire du scorpion, elle, est d'origine russe.

— *Dans* La Dame de Shanghaï, *O'Hara dit que lorsqu'il fait une bêtise, il la fait jusqu'au bout. C'est donc aussi son caractère : n'est-il pas le scorpion de l'histoire ?*

— Lui ? C'est la grenouille. Oh, oui, parfaitement ! En un peu mieux : une grenouille poétique, mais une grenouille quand même ! *Character,* c'est la façon dont on se comporte quand on se refuse aux lois auxquelles on doit obéissance, aux sentiments que l'on éprouve ; c'est la façon dont on se comporte en présence de la vie et de la mort. Et les plus grands filous, les plus haïssables, peuvent avoir du *character.*

— *Macbeth par exemple ?*

— Pas tellement. Macbeth est beaucoup plus une grande pièce qu'un grand personnage. Othello a du *character,* mais pas Macbeth. Le grand moment, vous savez, le grand éclair de *character,* chez Shakeaspeare, est dans l'une de ses moins bonnes pièces : c'est lorsque Roméo apprend la mort de Juliette. Il dit alors : « *Is it e'en so Then I defy you, stars* ». Et à cet instant, c'est Shakespeare qui parle, pas Roméo.

— *Avez-vous vu le film de Castellani ?*

— Non.

— *Il y a l'un de vos films dont nous n'avons pas encore parlé et qui est le moins bien considéré par la critique française,c'est* The Stranger.

— Eh bien, parfait : c'est le pire. Il n'y a rien de moi dans ce film. C'est John Huston qui rédigea le scénario sans signer au générique ; je l'ai tourné pour montrer que je pouvais être un aussi bon réalisateur que n'importe qui d'autre, et de plus, en dix jours de moins que le temps de tournage prévu. Mais je n'ai pas écrit un mot du scénario. Si : j'écrivis quelques scènes que j'aimais bien, mais on les a coupées ; elles se passaient en Amérique du Sud : ça n'avait rien à voir avec l'histoire, Non, ce film ne m'intéressa absolument pas. Pourtant, je ne l'ai pas fait avec cynisme, je n'ai pas cherché à le bâcler : au contraire, j'ai essayé de faire de mon mieux. Mais c'est de tous mes films celui dont je suis le moins l'auteur. Je ne sais pas s'il est bon ou mauvais. Les seules petites choses que j'aime vraiment, ce sont les notations sur la ville, le droguiste, les détails de ce genre.

L'influence du théâtre.

— *Voudriez-vous pour terminer nous dire quels sont les metteurs en scène que vous admirez ?*

— Vous n'aimerez pas ce que je vais vous dire, car les gens que j'admire ne sont guère prisés des intellectuels du cinéma ; tout le drame est là. Mon cinéaste préféré est De Sica : je sais que je vous fais de la peine. Et John Ford. Mais le Ford d'il y a vingt ans, le De Sica d'il y a douze ans. Ah ! *Sciuscia :* c'est le meilleur film que j'aie vu.

— *Et les jeunes metteurs en scènes américains ?*

— Détestables. Rien à dire. Je les méprise.

— *Et Eisenstein ? On a parlé de lui à propos de vos films.*

— Je n'ai jamais vu un film d'Eisenstein. Si, un seul. Mais j'ai eu une énorme correspondance avec lui, Vous savez pourquoi ? Parce que j'avais attaqué violemment *Ivan le Terrible* dans un journal américain. Et en Russie, un jour, il entendit parler de cet article, et m'envoya une immense lettre. Je lui répondis. Et lui aussi. Et moi aussi, etc. Pendant des

années, nous avons échangé des lettres sur l'esthétique du cinéma. Je sais que je n'ai pas vos opinions à propos du cinéma. Dieu merci, vous aimez mes films, mais je n'aime pas du tout ce que vous aimez. D'ailleurs, je vois très peu de films, et le dernier chef-d'œuvre que j'aie vu, c'est *Sciuscia*. Je suis désolé : tel est mon goût.

— On a voulu voir en certains metteurs en scène américains vos élèves : Robert Aldrich, Nicholas Ray...

— Je n'ai rien vu d'Aldrich. De Nicholas Ray, si : ça ne m'intéresse pas. Je suis sorti de la salle après quatre bobines de *Rebel Without a Cause* : je me mets en colère rien que de penser à ce film.

— Que pensez-vous de Vincente Minnelli ?

— Allons, allons, nous avons une conversation sérieuse, Nous parlons de cinéastes.

— Et parmi les metteurs en scène allemands ?

— Ah, la fameuse théorie française selon laquelle j'ai été influencé par les Allemands ! Je n'ai jamais vu un film allemand de ma vie. On a toujours prétendu que j'ai vu *Les Niebelungen* de... j'ai oublié son nom; tout le monde a dit que *Macbeth* en était inspiré : c'est faux, je n'ai jamais vu ce film. En revanche, le théâtre allemand a eu une très, très grande influence sur moi. Parmi les jeunes metteurs en scène américains, je ne vois guère que Kubrick : *The Killing* n'était pas trop mal, mais *Paths of Glory* est dégoûtant; je suis encore parti après la deuxième bobine.

— Vous avez pu voir beaucoup de pièces allemandes ?

— Une énorme quantité, quand j'étais jeune, un gamin, avant Hitler. J'ai écumé les théâtres allemands, et aussi les théâtres russes et français. Pour mes films, j'ai beaucoup plus subi l'influence du théâtre que du cinéma parce que, à l'époque où je pouvais facilement me laisser influencer, je voyais des pièces et pas de films. Réellement il n'y a pas de cinéastes qui m'aient impressionné, ou plutôt quelques rares, qui ne sont pas très bien vu des intellectuels. De Sica, par exemple. Vous devriez avoir honte de ne pas aimer De Sica : il faudrait que nous puissions en reparler dans deux cents ans.

— Et Rossellini ?

— Celui-là, j'ai vu tous ses films : c'est un amateur. Les films de Rossellini prouvent simplement que les Italiens sont des acteurs nés et qu'il suffit en Italie de prendre une caméra et de mettre des gens devant pour faire croire qu'on est metteur en scène.

— Vous êtes donc un « self-made cameraman », si l'on peut dire ?

— Je n'ai subi qu'une fois l'influence de quelqu'un : avant de tourner *Citizen Kane*, j'ai vu quarante fois *La Chevauchée fantastique*. Je n'avais pas besoin de prendre exemple sur quelqu'un qui avait quelque chose à dire, mais sur quelqu'un qui me montrerait comment dire ce que j'avais à dire : pour cela, John Ford est parfait. J'ai pris Gregg Toland comme opérateur, parce que c'est lui qui est venu me demander de tourner avec moi. Pendant les dix premiers jours de tournage, j'ai réglé moi-même les lumières, parce que je croyais que le metteur en scène devait tout faire, y compris l'éclairage. Gregg Toland ne disait rien et, discrètement, arrangeait un peu les choses derrière mon dos. J'ai fini par comprendre et me suis excusé. A l'époque, à part John Ford, j'admirais Eisenstein — mais pas les autres Russes — Griffith, Chaplin, Clair et Pagnol : par-dessus tout, *La Femme du Boulanger*. Aujourd'hui, j'admire le cinéma japonais, Mizoguchi et Kurosawa, *Les Contes de la lune vague* et *Vivre*. J'aimais mieux le cinéma avant d'en faire. Maintenant, je ne peux plus m'empêcher d'entendre la claquette au début de chaque plan : toute magie est détruite. Selon les plaisirs qu'ils me donnent, voici la hiérarchie que j'établirais entre les différents arts : tout d'abord la littérature, puis la musique, la peinture, et le théâtre. Au théâtre, il y a une impression très désagréable : les gens vous regardent et, pendant deux heures, on se sent prisonnier de la scène. Mais je vais vous faire une confidence bien plus terrible : je n'aime pas le cinéma, sauf quand je tourne; alors, il faut savoir ne pas être timide avec la caméra, lui faire violence, la forcer dans ses derniers retranchements, parce qu'elle est une vile mécanique. Ce qui compte, c'est la poésie.

(Propos recueillis au magnétophone).

UNE CONFÉRENCE DE PRESSE



La veille, Orson Welles avait répété sa conférence devant la caméra de John Huston.

On sait que si *Touch of Evil* participa au Festival Mondial du Film de Bruxelles, c'est grâce à l'obstination des organisateurs de la compétition qui réussirent à venir à bout de la mauvaise volonté dont fit preuve la firme productrice. Orson Welles qui, à l'époque, séjournait à Paris pour incarner dans *Les Racines du Ciel*, de John Huston, un éditorialiste de la télévision, fut convié à venir présenter son œuvre : retenu par le tournage, il crut devoir décliner l'invitation, mais, profitant de ce que son film était programmé le dimanche 8 juin en soirée, vint tout de même passer quelques heures à Bruxelles et reprit le premier train du lundi matin.

Sa conférence de presse fut donc, par la force des choses, tenue avant la projection du film, soit devant un parterre de journalistes qui, s'ils n'avaient eu la chance de le voir à Paris, Londres ou New York, ignoraient encore *Touch of Evil*. Nous publions ci-après de larges extraits de cette conférence ; nous n'en avons retranché que les propos qui rappelaient par trop telle déclaration de l'un ou l'autre des « Entretiens ».

Avant de répondre aux questions des journalistes, Orson Welles remercia les organisateurs du Festival.

Lorsque je vous aurai dit ce que j'ai à cœur de vous dire, je crains que mes propos ne vous semblent plus ou moins sincères. Du moment que je suis venu ici, il me faut, bien sûr, prononcer le traditionnel discours disant que je suis touché et fier de cette invitation, même si je n'en suis ni fier ni touché. Mais en réalité, je le suis profondément et, en choisissant mon film, vous m'avez fait une faveur insigne, car les circonstances dont il est la victime sont assez exceptionnelles... pas le film, les circonstances ! Voici un film qui, jusqu'à présent, dans les quelques pays où on l'a montré, est sorti presque clandestinement, sans la moindre

publicité, sans plaisir ni fierté de la part de ses producteurs. Par conséquent, en m'invitant à le présenter ici, il me semble que votre festival remplit la fonction qui devrait, en principe, être celle des festivals : donner à un film, que le studio considérait comme une production série B jusqu'à ce qu'il sorte la semaine dernière à Paris, la chance de toucher un plus grand public. Car, bien sûr, pour quiconque fait un film, l'essentiel est que le maximum de gens aille le voir. Aussi vous comprendrez que les courtois discours d'usage aient pour moi, dans ce cas précis, un sens très particulier.

— Touch of Evil *est le premier film que vous ayiez fait à Holltwood depuis de nombreuses années ; avez-vous trouvé une atmosphère différente dans la capitale du cinéma ?*

— Oui, très différente. Et ce que j'ai trouvé à Hollywood, c'est triste à dire, je l'ai trouvé *dans une certaine mesure partout dans* le monde. L'industrie du cinéma est en pleine crise. Cette crise est plus prononcée à Hollywood, peut-être parce que Hollywood est plus grand, peut-être aussi parce qu'il se laisse plus vite aller à la panique que d'autres communautés. Mais j'y ai trouvé un réel désespoir qui n'est d'ailleurs guère compatible avec la situation actuelle, car, nous le savons bien, de nos jours les films intéressants attirent un plus grand public que jamais : ce sont seulement les très mauvais films, les produits de pacotille, bon marché, sans fondement, qui, commercialement, ne se justifient plus. Le fait qu'une industrie de masse doive maintenant se reconvertir en une industrie de qualité, en d'autres termes doive passer de la fabrication des Ford à celles des Rolls-Royce, a très certainement dérouté le petit monde de Hollywood.

— *Cette reconversion sera-t-elle à votre avis un bienfait* pour *l'industrie hollywoodienne ?*

— Peut-être pas un bienfait pour l'industrie, mais sans aucun doute un bienfait pour la *profession, l'art du film.* L'industrie du cinéma se portait sûrement mieux quand seule comptait la quantité : il y avait plus d'engagements, plus d'emplois, plus de gens heureux ; mais cette époque va prendre fin pour, je crois, le plus grand bien du cinéma lui-même en tant que profession, ou art, ou métier.

— *Cette panique n'a-t-elle pas pour principale cause la* concurrence *de la télévision ?*

— Là n'est pas la question. La principale incidence que la télévision a eue sur le cinéma américain est d'en avoir modifié le public. La clientèle cinématographique était autrefois composée de femmes d'un certain âge qui choisissaient leur programme et entraînaient leur mari au film qu'elles *désiraient voir : si bien que tout Hollywood faisait des* films pour les femmes. Cette clientèle est aujourd'hui composée d'enfants, parce que ce sont les seules personnes qui ont envie de sortir le soir pour voir un film : Hollywood doit donc désormais faire des films pour les enfants.

— *Les enfants ne restent-ils pas à la maison pour regarder la télévision ?*

— Non pas en Amérique. Les tout petit seulement. Dès qu'ils sont d'âge à s'intéresser aux filles ou aux garçons — selon leur sexe — ils préfèrent sortir, et les salles de cinéma sont un excellent endroit où aller.

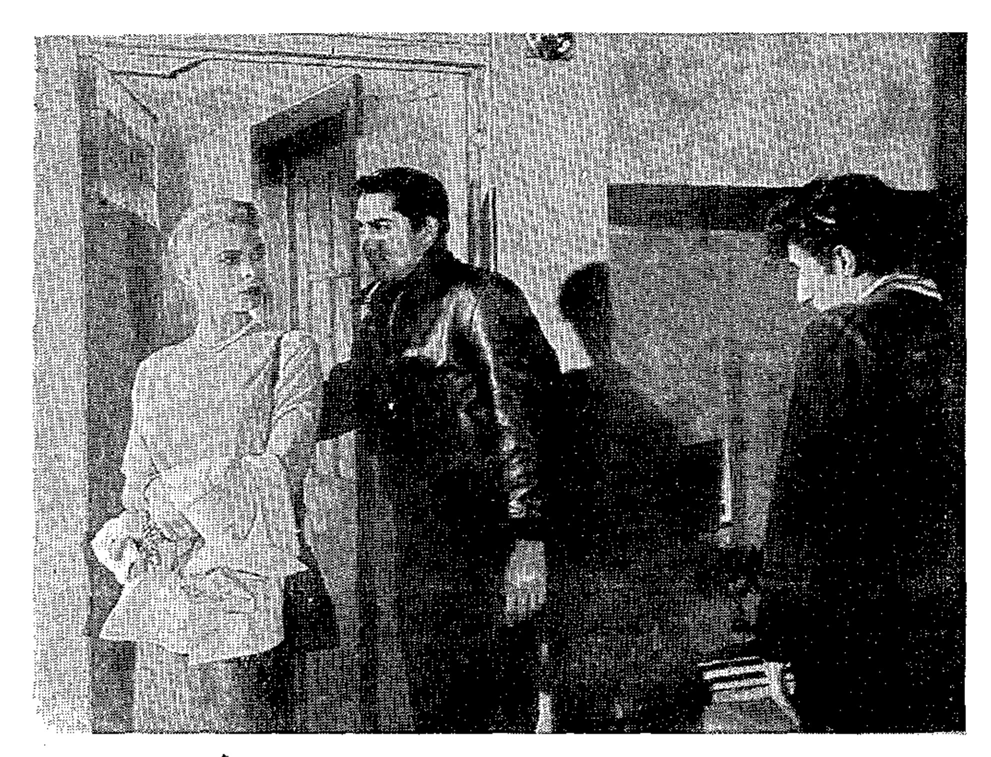
— *A quel public s'adresse* Touch of Evil ?

— J'ai tenté de faire un film qui intéresserait toutes les catégories sociales, les gens de tous âges et de tous horizons ; je crois fermement que c'est le devoir du cinéaste de s'y efforcer : y parvient-il ou non, c'est une autre affaire. Mon effort pour aboutir à un film séduisant, qui réussirait à détourner les gens de leur petit écran, fut sincère : mais dans le cas de *Touch of Evil*, il fut, en Amérique, réduit à néant, parce que, distribué sans publicité, le film passa complètement inaperçu.

— *Visant une très large audience, avez-vous plus particulièrement soigné le sujet ou le style ?*

— Les deux. En ce qui concerne le sujet, on me l'a imposé. Je ne me suis pas présenté au studio en déclarant : « Je veux filmer cette histoire ». Ils l'avaient déjà. Quant à la *mise en scène*, j'en fus chargé par accident (1) ; on pressentit Charlton Heston pour jouer

(1) Ceci semble contredire un passage du premier « Entretien » (cf. nº 84, page 5).



Touch of Evil : un film pour enfants et cinéphiles sérieux.

le rôle principal : « Qu'y a-t-il d'autre dans ce film ? » demanda-t-il. On lui répondit : « Nous pensions que nous pourrions avoir Orson Welles ». Il crut qu'on voulait dire : comme metteur en scène, et répliqua aussitôt : « Oh ! Je jouerai dans n'importe quel film dont Orson Welles assurera la mise en scène. » Ah ! bon, pensèrent-ils, alors mieux vaudrait peut-être lui demander de faire le film ! J'héritai donc d'un roman policier qui n'a aucun rapport avec l'histoire que vous allez voir, qui se déroulait ailleurs qu'à la frontière mexicaine : j'ai fondamentalement transformé le scénario, récrivant certaines scènes juste avant le premier tour de manivelle et d'autres en cours de tournage, remodelant l'histoire pour lui donner la forme — bonne ou mauvaise — que vous allez voir... enfin, que vous verrez plus ou moins. Donc, mon rôle d'auteur, dans ce film, ne s'est exercé qu'à l'intérieur de certaines limites, celles que m'imposaient les éléments dont j'avais hérité. D'autre part, comme on le doit lorsqu'on veut faire un film qui touche un large public, je me suis efforcé de donner à ma mise en scène un style qui aurait une valeur, un intérêt, aussi bien pour les cinéphiles sérieux que pour les gosses qui vont au *drive-in ;* c'est une sorte de tour de force, mais tout grand film doit être un tour de force qui, d'une manière ou d'une autre, parvienne à satisfaire ce gigantesque éventail de spectateurs.

— Pensez-vous que le public européen soit aussi puéril que le public américain ?

— Je n'ai pas dit que le public américain était puéril : j'ai dit que les gens qui sortent pour voir un film sont jeunes, sauf s'il s'agit d'un grand succès. Quant aux pays européens, chacun est un cas particulier ; je ne crois pas qu'il soit possible de se livrer au jeu des généralités. Le public italien est totalement différent du français, l'allemand totalement différent de l'espagnol : ils n'aiment pas les mêmes sujets, ils n'ont pas les mêmes vedettes.

— Supposons que vous ayez fait Touch of Evil *en France, en partant du même roman : auriez-vous fait un film différent ?*

— A vrai dire, non. Lorsque j'en fus à la moitié du tournage, je dis à Charlton Heston que si, comme lui, j'avais un pourcentage sur les recettes du film, je demanderais une part sur l'exploitation en Europe, parce que je sentais que *Touch of Evil* serait un film plus européen qu'américain, par sa nature même. Ce n'était pas intentionnel, cela s'est trouvé comme ça.

Sur l'intervention d'un journaliste français qui venait de voir *Touch of Evil* à Paris, Welles parle ensuite du personnage de Quinlan qui représente le plus dangereux penchant du monde actuel : abuser du pouvoir policier. Les arguments proposés pour la défense de Quinlan sont réfutés l'un après l'autre. Bien sûr, Marlène Dietrich dit de lui : « *C'était un homme* », mais...

— Son personnage est celui d'une prostituée. Elle n'est pas le porte-parole de l'auteur elle parle comme une prostituée qui aima Quinlan, elle porte un jugement humain, non pas un jugement moral : c'est une distinction très *importante*.

— *Que sa femme ait été étranglée, n'est-ce pas dans une certaine mesure excuser Quinlan ?*

— C'est vrai : c'est le mobile de son comportement ; il avait été un homme d'une certaine envergure et est devenu ce qu'il est à cause de cette expérience : dès lors, il a déclaré la guerre aux juges, à la Loi, à la Constitution, à toutes ces idées libérales, absurdes à ses yeux — et dont aujourd'hui les gens se lassent de plus en plus. Cherchant désespérément une solution pour assouvir sa vengeance, il choisit celle de l'autorité. Or, un policier peut être tout sauf un juge, et ce en quoi Quinlan a tort, c'est d'être d'abord *juge, puis policier*. Qu'il découvre le coupable n'est qu'accessoire... et c'était également dans l'histoire dont j'héritai !

— *Vous n'êtes pas du tout partisan du dicton :* « La fin justifie les moyens » ?

— Absolument pas. Quinlan est un criminel, car, si le fait de traîner un meurtrier devant les tribunaux est une tâche importante et juste, elle perd toute importance — tout comme la paix, le bonheur, ou tout ce que vous voudrez, — si l'on doit y parvenir aux dépens des droits et de la dignité de l'homme. Pardonnez-moi ce petit discours.

— *Vous avez souvent, dans vos films, donné leur chance à de nouveaux acteurs ou collaborateurs. Est-ce vous qui avez découvert le compositeur de* Touch of Evil, *Henry Mancini ?*

— Non. J'ai *travaillé avec lui*, lui ai dit ce que je voulais, mais je ne l'ai pas découvert. Il n'y a aucun nouveau venu dans ce film : par contre, on retrouve parmi les acteurs plusieurs de mes vieux amis ; certains ont joué sans être payés, pour me témoigner leur amitié, comme Joseph Cotten ou Mercedes McCambridge. Marlène Dietrich n'avait pas de contrat : elle vint *simplement* nous retrouver sur le plateau ; le studio ignorait l'existence de ce personnage, encore plus qu'elle allait l'interpréter ; aussi, lorsque le directeur de production vint sur le plateau et vit Marlène Dietrich maquillée devant la caméra, il s'exclama : « Que se passe-t-il ? — Eh bien, c'est une petite surprise ! »

— *Avez-vous eu toute liberté pendant le tournage ?*

— On m'a laissé carte blanche pendant toute la durée du tournage ; ce fut vraiment une heureuse et magnifique expérience. Puis, lorsque le tournage prit fin, le studio ferma et tout le monde fut mis à la porte ; je ne sais combien exactement, mais au moins cinq à six cents employés *furent renvoyés*. Ce fut la grande réorganisation, période pendant laquelle personne ne savait très bien ce qui se passait. Le producteur — je n'ai pas produit ce film — mon producteur, Zugsmith, s'en alla travailler à M.G.M. Je m'excuse, tout cela est très ennuyeux, ce ne sont que des intrigues de palais. Bref, soudain il n'y eut plus de producteur : on ne me permit pas de terminer mon montage, on y incorpora deux ou trois scènes que je n'ai ni écrites ni dirigées, on ne m'invita jamais à voir mon film achevé, pas même à la *preview*, et ce soir je vais voir *Touch of Evil* pour la première fois.

— *Avait-on le droit de vous empêcher de terminer votre œuvre ?*



« Marlène n'avait pas de contrat : elle vint seulement nous retrouver sur le plateau... »

— En Amérique, le metteur en scène ne peut exercer aucun contrôle sur son film, pas plus qu'en Angleterre ou en Allemagne par exemple. Il n'y a que dans les pays où l'on a adopté le Code Napoléon que l'artiste est propriétaire de son œuvre et peut, le cas échéant, faire valoir ses droits. En Amérique, le propriétaire est l'homme qui apporte l'argent : vous travaillez pour lui et il a le droit de faire ce que bon lui semble. Ce n'est pas même particulier à l'Amérique : c'est le droit coutumier anglais.

— *Rien n'a-t-il changé depuis que les U.S.A. ont adhéré à la convention de l'UNESCO ?*

— Cela n'a guère amélioré le respect de l'artiste en général. Si j'étais producteur-metteur en scène, si j'avais un intérêt financier dans l'entreprise, tout serait différent : mais on loua mes services. Simple salarié, j'étais à la merci de mes patrons ; heureusement, d'après ce que j'ai entendu dire, je ne crois pas que le film soit trop abîmé et, s'il ne vous plaît pas, je ne pense pas pouvoir en accuser la Universal.

— *Espérez-vous travailler encore avec Universal ?*

— Apparemment non, après toute cette histoire. Ils ne m'ont pas sous contrat et je suis sûr qu'on ne me permettrait même pas de franchir le seuil du studio. Ils ont fait tout ce qu'ils ont pu pour que le film ne soit pas présenté ici, je ne sais trop pourquoi. La seule raison avancée — je cite textuellement — est que : « Touch of Evil *n'est pas un film de festival !* » Vous verrez si cela en est un ou non : moi, je n'en sais rien. En dehors de ces difficultés, j'ai eu également des démêlés avec la censure, parce que le méchant est un flic américain et le héros un policier mexicain ; mais je suis heureux de pouvoir reconnaître qu'après quelques semaines de débats, je finis par avoir gain de cause et que la censure me permit de faire *Touch of Evil* entièrement à mon idée. *Touch of Evil*... Je ne sais où ils ont été cherché ce titre,

ni ce qu'il signifie, mais il sonne assez bien. A l'origine, le titre du film était *Badge of Evil*, c'est-à-dire le titre même du roman policier ; le sens en était encore plus incertain. Je suis absolument incapable de trouver un titre à quoi que ce soit : c'est une sorte de manque chez moi ; « chose », c'est à peu près tout ce que je peux trouver comme titre : ce n'est même pas moi qui eut l'idée de baptiser mon premier film *Citizen Kane* !

— *Vous avez, ces dernières années, fait des émissions de télévision ?*

— Oui, j'en ai fait quelques-unes, surtout sur film, hélas ! La télévision en direct est plus passionnante, mais il est très difficile de la pratiquer dans les conditions économiques actuelles, les émissions étant souvent diffusées plusieurs fois. La télévision en direct est déjà en train de disparaître, comme le cinéma muet ; elle devient un mastodonte, un brontosaure : en Amérique, les gens s'en souviennent à peine. J'aime la télévision en direct, mais je n'en ai qu'une très petite expérience, trois ou quatre émissions en tout : je suis vraiment un dilettante dans ce domaine.

— *Vous pratiquez également le théâtre. Y voyez-vous un moyen d'expression moins dispendieux que le cinéma ?*

— Oh ! non, pas du tout. Il n'y a pas de comparaison possible. Le théâtre est une expérience collective, le cinéma l'œuvre d'un seul personnage, le metteur en scène.

— *Généralement, on dit que le cinéma est un art collectif.*

— C'est absolument faux. Il faut avoir tous les assistants, tous les collaborateurs nécessaires : c'est un effort collectif, mais essentiellement une œuvre très personnelle, beaucoup plus que le théâtre à mon avis, parce que le film est une chose morte, un ruban de celluloïd, comme le papier sur lequel on écrit un poème. Un film, c'est quelque chose qu'on écrit sur de la pellicule. Le théâtre, au contraire, est vivant : c'est une expérience collective, presque religieuse, à laquelle tout le monde participe, y compris le public. Le théâtre le plus extraordinaire qui ait jamais existé était le théâtre élizabéthain, en Angleterre : les grands seigneurs aux vêtements somptueux s'y mêlaient aux plus pauvres des pauvres ; voilà la véritable démocratie, fortifiée par une expérience commune, non par une loi. Lorsque je disposais d'un théâtre à New York, j'avais toujours au moins deux cents places à 75 cents, ce qui n'est rien, si bien que n'importe qui pouvait venir s'il le désirait, et deux cents places qui coûtaient si cher que seuls les multimillionnaires pouvaient se les offrir.

— *Etes-vous partisan d'un théâtre subventionné ?*

— Pas subventionné par le gouvernement, car cela ne pourrait être bien fameux. Une telle solution n'est viable que dans les pays qui ont une longue pratique de la subvention artistique, mais ni l'Angleterre, ni l'Amérique n'ont jamais eu un théâtre national et, si les politiciens commençaient à se préoccuper du sort du théâtre, je ne sais ce qu'il en résulterait : je souhaiterais qu'ils ne se soucient que de donner de l'argent, mais je suppose que ce serait trop demander. Je n'aime guère le théâtre officiel et je crois qu'il est difficile de passionner officiellement : les artistes deviennent des fonctionnaires, des représentants du gouvernement, le théâtre un ministère de plus.

— *C'est pourtant au Théâtre Fédéral que vous aviez monté « Jules César » ?*

— Oui, mais ce n'était pas un véritable théâtre national ; c'était dans une atmosphère de crise, tout à fait différente. Sans aucun doute, on ne fait rien dans les pays de langue anglaise, aussi bien en Amérique qu'en Angleterre, pour aider le théâtre.

— *Allez-vous retourner travailler en Amérique ?*

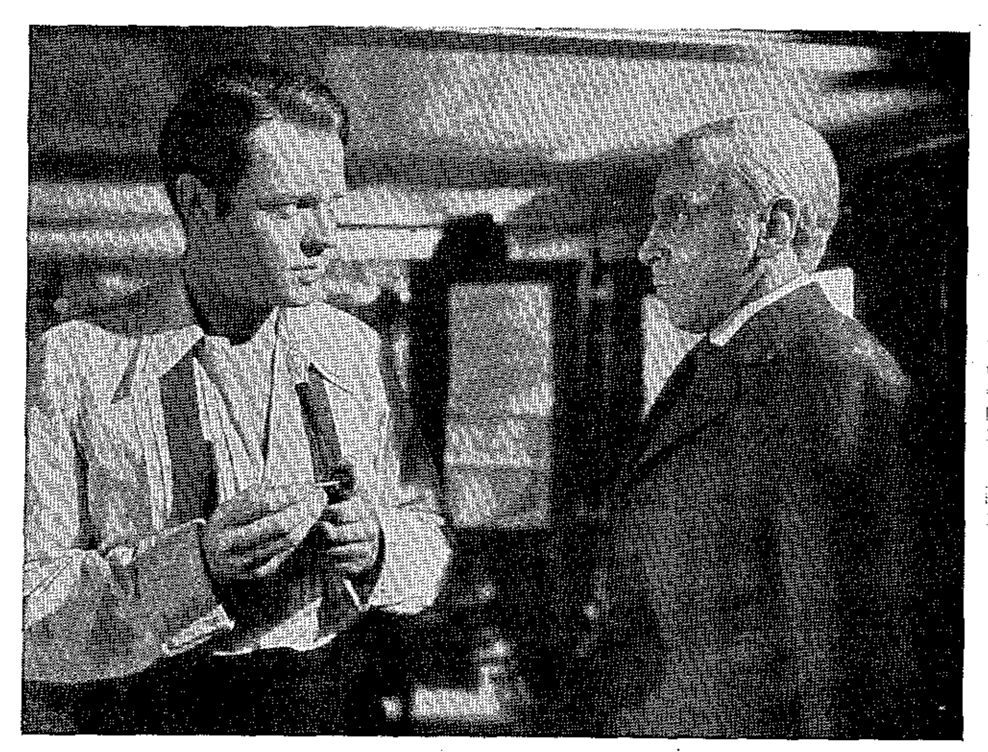
— J'irai où je trouverai du travail : j'irais à Saigon, s'il y a un film à faire à Saigon. Nous sommes tous des comédiens ambulants, parcourant le monde à la recherche d'un travail.

— *Mais vous aimez cela ?*

— Je n'ai pas le choix. Il faut bien que je fasse semblant d'aimer cela.

— *Et maintenant ?*

— Et maintenant quoi ? Je cherche du travail !



« Je dois faire un immense effort pour créer l'effet cinématographique approprié. »

Interrogé plus précisément sur ses projets, Orson Welles déclare qu'il n'en a qu'un : trouver de l'argent pour travailler. Ce qui provoque une question assez saugrenue :

— *Avez-vous besoin d'argent ? N'êtes-vous pas un artiste ?*

— Excellente question ! J'ai besoin d'argent pour faire des films : le cinéma est la boîte de couleurs la plus coûteuse que l'on ait jamais inventée. Si j'étais écrivain, ou peintre, je n'aurais à me payer qu'un stylo, ou quelques tubes de couleurs. En tant que metteur en scène, j'ai besoin d'un à deux millions de dollars pour poser mon pinceau sur la palette. Par exemple, je suis en train de tourner *Don Quichotte* : comment ai-je réussi à faire ce film ? En le finançant avec l'argent que j'avais gagné pendant deux ans et demi. Maintenant, il me faut gagner l'argent nécessaire aux trois dernières semaines de tournage et le terminer. Ensuite, je n'aurai plus qu'à jouer dans beaucoup d'autres films pour faire de nouvelles économies, à moins que, par bonheur, on ne me propose de faire un film.

— *Refusez-vous beaucoup d'offres ou avez-vous vraiment des difficultés à trouver des producteurs ?*

— Je n'ai fait que huit films en près de vingt ans : par conséquent, j'ai des difficultés, car je n'ai jamais refusé une offre.

— *Combien de vos films ont-ils fait des bénéfices ?*

— Disons plutôt : combien n'en ont pas fait. Le seul, à l'heure actuelle, est un film intitulé *Touch of Evil*, qui vient seulement de sortir dans quelques pays.

— *Comment expliquez-vous alors qu'on ne vous fasse pas plus de propositions ? Aux États-Unis, les « six grands » ne manquent pas de travail.*

— Pouvez-vous m'expliquer pourquoi, si ce bureau était une table de roulette, il y aurait des gagnants et des perdants ?

— *Vous pensez que ce n'est qu'une question de chance ? Pourtant les « six grands » ont sans arrêt de nouveaux projets.*

— Je n'ai jamais entendu parler de ces « six grands ». Qui sont-ils ?

— *Vous savez, Wyler, Wilder, Huston, Stevens...*

— Mes explications mélodramatiques et embarrassées laisseraient probablement entendre que je m'apitoie sur mon sort. Or, je trouve facilement du travail comme acteur, le plus souvent pour interpréter des rôles qui ne m'intéressent pas, et je n'ai aucun mal à gagner ma vie dans le cinéma. J'ai du mal à faire ce que j'aime, c'est-à-dire mettre en scène.

— *Parmi tous les rôles que vous avez interprétés, il doit y en avoir que vous préférez à d'autres ?*

— J'aime tous les rôles tandis que je tourne : je ne les aime plus maintenant, parce que je ne peux plus rien y changer. Vous voyez, voilà une caractéristique du théâtre : lorsque vous jouez dans une pièce, peu importe que vous ayez été mauvais au cours de la soirée précédente, vous vous dites toujours : « Ce soir, je vais être formidable. » Mais lorsque c'est mort, dans une boîte, c'est bien désagréable. De toutes façons, je ne me sens pas essentiellement acteur de cinéma : mes facultés de comédien s'accordent mieux au théâtre. Je dois faire un immense effort pour créer l'effet cinématographique approprié qui, chez un véritable acteur de cinéma, vient instinctivement : j'ai besoin de faire appel à tout un processus mental complexe pour atteindre à l'effet que Gary Cooper obtient comme il respire, que Raimu obtenait par sa seule présence, et, de plus, je ne suis pas toujours sûr de réussir.

— *Tout dépend probablement du metteur en scène, s'il aide ou non l'acteur ?*

— Bien sûr. Mais, en définitive, il y a fort peu de metteurs en scène au monde : il y a de grands metteurs en scène qui ne sont pas des directeurs d'acteurs, mais des techniciens, il y en a qui ne sont que directeurs d'acteurs et quelques exceptions réunissent les qualités des uns et des autres. J'aimerais que l'homme assis à votre gauche (2) sorte de cette pièce pour que je puisse dire qu'il est un de ceux-ci. Mais un véritable metteur en scène, un pur cinéaste, est aussi rare que tout ce qui est pur. La mise en scène est le domaine artistique où les médiocres réussissent le plus facilement : une fois le premier pas fait, il n'est pas d'autre métier que l'on puisse exercer pendant trente ans sans que personne s'aperçoive jamais que vous ne savez même pas écrire votre nom, car si l'on vous donne un solide scénario, vous n'avez plus qu'à venir le matin, dire « bonjour » à tout le monde, « moteur », « coupez », « un peu plus vite », « un peu plus lentement », prendre un air légèrement mystérieux, et qui saura découvrir que vous ne valez rien ? La mise en scène est un merveilleux refuge pour les médiocres : il est si facile de bluffer son monde, surtout dans un pays où l'industrialisation est aussi poussée qu'en Amérique et où tout est fait pour vous servir : de merveilleux monteurs, opérateurs, scénaristes, toute une splendide machinerie. Si un mauvais metteur en scène fait un mauvais film, on s'interroge sur le responsable : peut-être était-ce le scénario qui ne valait pas grand-chose, peut-être... personne ne sait. Par contre, l'ironie et le paradoxe de notre métier est que, lorsqu'un vrai metteur en scène fait un mauvais film, l'univers entier sait qu'il l'a mal mis en scène... et le lui dit : cela se sait, parce qu'on voit un grand metteur en scène à travers son film. Mais à travers la plupart des films on ne voit rien du tout. On pourrait jouer à la chaise musicale, vous connaissez ? Pendant que la musique joue, tout le monde se lève et change de chaise... Vous pourriez, à l'instant même, dans tous les pays du monde, intervertir les metteurs en scène, et demain matin il y en aurait un autre à Stockholm, un autre à Rome... Dans 95 % des films, vous ne vous apercevriez jamais de la substitution ; mais dans les 5 % restants, la différence sauterait aux yeux. Il est impossible de confondre un film de Jean Renoir avec un film de n'importe qui d'autre : il écrit son nom sur chaque image.

(2) Cette périphrase désigne Jean Renoir qui, de passage à Bruxelles, avait tenu une conférence de presse le matin même et était venu assister à celle de son ami Orson Welles.

P.S. — Après la projection de *Touch of Evil*, je pus encore, entre un éclair de flash, un autographe et un verre de scotch, m'approcher d'Orson Welles et lui demander en quoi consistaient exactement les modifications dont son film avait été la victime. Elles sont, somme toute, de peu d'importance et, selon Welles, les dommages n'atteignent pas le dixième de ceux que *Mister Arkadin* avait subis.

Il y a quatre plans entre Janet Leigh et Charlton Heston — en particulier dans le hall de l'hôtel — qui ne sont pas de Welles, mais ils totalisent à peine une minute de projection.

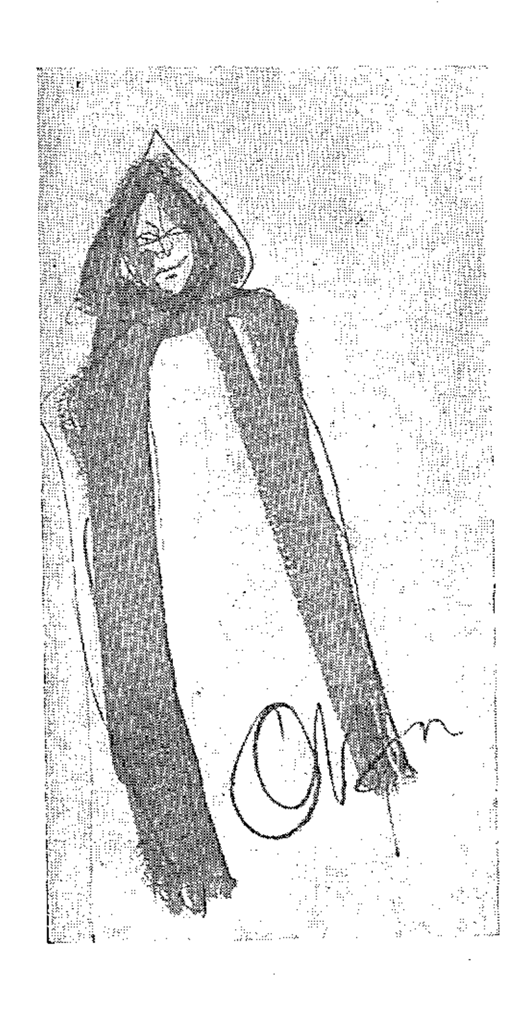
Les coupures, elles, sont plus considérables. Il y avait au début du film, une première scène Quinlan-Vargas d'un humour cinglant où se dessinaient leurs caractères respectifs en même temps qu'ils devenaient ennemis. On voyait aussi Menzies conduire la femme de Vargas au motel : c'est à ce moment qu'il expliquait (cf. « Entretien ») comment Quinlan lui avait autrefois sauvé la vie. Lorsque Quinlan ivre passe la soirée chez Marlène, il voyait brusquement Vargas passer derrière une fenêtre mais n'arrivait pas à identifier avec certitude sa silhouette ; ce plan justifiait la réplique de Quinlan, lorsque Menzies vient le chercher : « *J'ai cru un instant que vous étiez Vargas.* » Enfin, avant la séquence finale, il y avait un dialogue entre Menzies et Vargas où celui-ci étudiait le fonctionnement de son appareil enregistreur tout en expliquant combien il détestait la sale besogne qu'il lui fallait faire. Quant au montage du film, il respecte dans l'ensemble celui d'Orson Welles. Ce qui amène l'auteur de *Touch of Evil* à cette conclusion : « *En somme, ils ont coupé dans les scènes morales mais gardé complètes et intactes celles de violence !* »

Une scène qui, par exemple, reste absolument fidèle au montage original et que Welles trouve réussie est celle du meurtre de Grandi. Le metteur en scène ne tarit pas d'éloges sur Akim Tamiroff et, comme je lui demande si le plan de Tamiroff mort ne fut pas tourné avec un mannequin de cire, Welles me répond que non : simplement, les yeux de Tamiroff étaient recouverts d'un globe blanc sur lequel on avait peint un regard dilaté.

Dernier détail : le générique ne devait pas venir sur le premier plan afin que les spectateurs suivent facilement les trajets de la voiture et des acteurs. Les « cartons » étaient prévus sur le dernier plan où Marlène disparaît dans la nuit. — Ch. B.



L'ŒUVRE D'ORSON WELLES



Dessin de Welles pour *Othello.*

La biographie d'Orson Welles se confond avec la suite de ses œuvres, puisqu'en somme son *existence professionnelle* commence à cinq ans avec son théâtre de marionnettes. Nous nous contenterons donc de signaler que George Orson Welles est né le 6 mai 1915 à Kenosha, Wisconsin (U.S.A.), de Richard Head Welles, inventeur, ingénieur et hôtelier et Beatrice Ives Welles, pianiste réputée ; qu'il commença ses études à la Washington School de Madison (*Wisconsin*), *puis suivit* son père dans une existence itinérante avant d'entrer en 1925 à la Todd School de Woodstock (Illinois) où il reste jusqu'en 1930. En 1931-32, il étudie le dessin et la peinture avec le peintre russe Boris Anisfield puis au Chicago Art Institute. C'est alors qu'il décide de s'adonner au théâtre et part pour Dublin où il réussit à se faire engager au Gate Theatre. L'*aventure commence.* Pour la suivre, il faut zigzaguer entre sa filmographie, sa théâtrographie, etc. Welles s'étant d'abord fait connaître à nous par le cinéma, nous commencerons par la filmographie. Signalons enfin que Welles, marié successivement à Virginia Nicholson (1934) et Rita Hayworth (1943) a épousé à Londres en 1955 Paola Mori, comtesse de Cifagio.

Cette bio-filmo-acto-théâtro-radio-TV-graphie ne saurait être complète et nous savons gré d'avance à ceux qui nous aideront à la compléter. Nous avons puisé au plus grand nombre de sources *et nous remercions* ici, pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée, Maurice Bessy et Orson Welles lui-même.

LES FILMS

Les premières avances d'Hollywood à Orson Welles datent du printemps 1939. Elles vinrent logiquement de la R.K.O. qui était une filiale du trust R.C.A., tout comme la chaîne N.B.C. où Welles avait fait ses débuts à la radio. Pendant que ses avocats discutaient de son contrat, Orson Welles étudia à la Film Art Library du Museum of Modern Art de New York les classiques du cinéma. Dans la première semaine d'août, Orson Welles signe avec George Shaefer, directeur de R.K.O. Radio Pictures, un contrat sans doute unique dans l'histoire du cinéma américain : un film par an dont il serait, suivant son désir, le metteur en scène, le scénariste, l'interprète... ou tout à la fois. On lui réservait 25 % des bénéfices bruts de chacun de ses films; il recevait 150.000 dollars d'avance et chaque film serait une Mercury Production.

A Hollywood il commence par préparer *Heart of Darkness* (*Le Cœur des ténèbres*), d'après le conte de Joseph Conrad. Le premier tour de manivelle devait être donné le 10 octobre. La R.K.O. voulant réduire le budget et Welles ne pouvant obtenir comme interprète Dita Parlo qui était internée en France, le projet fut abandonné. Il fut question ensuite de *The Smiler with a Knife*, d'après un roman policier de Nicholas Blake; mais les actrices pressenties — Carole Lombard ou Rosalind Russell — refusèrent et Welles mit en chantier un troisième sujet. C'était *Citizen Kane* dont le premier tour de manivelle fut donné le 30 juillet 1940.

1940

CITIZEN KANE (Le Citoyen Kane)

Scénario et dialogues : Orson Welles et Herman J. Mankiewicz.

Images : Gregg Toland.

Musique : Bernard Herrmann.

Décors : Darell Silvera.

Costumes : Edward Stevenson.

Montage : Mark Robson et Robert Wise.

Effets spéciaux : Vernon L. Walker.

Direction artistique : Van Nest Polglase et Perry Ferguson.

Son : Bailey Fesler et James G. Stewart.

Interprétation : Orson Welles (Charles Foster Kane), Joseph Cotten (Lelond), Dorothy Comingore (Susan), Agnes Moorehead (la mère de Kane), Ruth Warrick (Emily), Ray Collins (Jim Gettys), Erskine Sanford (Carter), Everett Sloane (Bernstein), George Coulouris (Thatcher), William Aland (Thompson), Paul Stewart (Raymond), Fortunio Bonanova (Matisti), Gus Schilling (Le directeur), Philip Van Zandt (Rawlston), Georgia Backus (Miss Anderson), Harry Shannon (le père de Kane), Buddy Swan (Kane à 8 ans).

Production : Mercury-R.K.O.

Réalisé dans les Studios R.K.O. à Hollywood du 30 juillet au 23 octobre 1940. Le montage dura neuf mois.

1942

THE MAGNIFICENT AMBERSONS
(La Splendeur des Amberson)

Scénario et dialogues : Orson Welles, d'après le roman de Booth Tarkington.

Images : Stanley Cortez.

Musique : Bernard Herrmann.

Décors : Mark Lee Kirk.

Costumes : Edward Stevenson.

Montage : Robert Wise.

Assistant à la mise en scène : Freddie Fleck.

Effets spéciaux : Vernon L. Walker.

Son : Bailey Fesler et James G. Stewart.

Interprétation : Joseph Cotten (Eugène), Dolores Costello (Isabel), Anne Baxter (Lucy), Tim Holt (George), Agnes Moorehead (Fanny), Ray Collins (Jack), Erskine Sanford (Bronson), Richard Bennet (Major Amberson).

Production : Mercury-R.K.O.

Réalisé dans les studios R.K.O. du 28 octobre 1941 au 22 janvier 1942.



Orson Welles s'était laissé pousser la barbe pour interpréter Kurtz dans *Heart of Darkness* (1940).

En août 1941 Orson Welles avait commencé en même temps la préparation de The Magnificent Ambersons, It's All True *(série de films sur l'Amérique du Sud) et* Journey into Fear. *Jusqu'à l'été de 1942, il travailla sans relâche, partageant son temps entre Culver City et l'Amérique du Sud.*

En juin 1942, profitant de son absence, on présente une version mutilée des Amberson. *Quand Orson Welles revient aux Etats-Unis le 22 août 1942, la R.K.O. qui a changé de direction rompt son contrat avec Orson Welles et la Mercury Production.* Journey into Fear *est terminé et remonté par Norman Foster. Ce film n'est donc qu'un peu de Welles. A ce titre néanmoins il figure dans cette filmographie, Welles disant qu'il en a « dessiné les cadres ». (Cf. notre entretien dans ce numéro p. 18.)*

JOURNEY INTO FEAR
(Voyage au pays de la peur)

Réalisation : Norman Foster.

Scénario : Orson Welles et Joseph Cotten, d'après le roman d'Eric Ambler.

Images : Karl Struss.

Musique : Roy Webb.

Interprétation : Orson Welles (Colonel Haki), Joseph Cotten, Dolores Del Rio, Everett Sloane.

Production : Mercury-R.K.O.

Quant à It's All True *dont 30.000 mètres furent tournés il devait se composer de 3 épisodes : l'histoire de la Samba tourné pendant le carnaval de Rio de Janeiro en Technicolor;* Jangadeiros *tourné au Brésil ;* My Friend Benito *tourné au Mexique en noir et blanc d'après un scénario de Robert Flaherty sur les courses de taureaux.*

1946

THE STRANGER (Le Criminel)

Scénario original : Victor Trivas.

Adaptation et dialogues : Orson Welles, Anthony Veiller et John Huston.

Images : Russel Metty.

Musique : Bronislaw Kaper.

Décors : Perry Ferguson.

Interprétation : Orson Welles (Charles Rankin), Loretta Young (Mary Longstreet), Edward G. Robinson (Wilson), Philip Merivale, Richard Long, Biron Keith, Billy House, Martha Wentworth, Konstantin Shayne.

Production : Sam Spiegel-International Pictures, distribué par R.K.O.

1947

THE LADY FROM SHANGHAI
(La Dame de Shanghai)

Scénario et dialogues : Orson Welles, d'après le roman de Sherwood King.

Images : Charles Lawton Jr.

Musique : Heinz Roemheld (La chanson « Please don' kiss me » est de Roberts et de Fisher).

Décors : Wilbur Menefee et Herman Schoenbrun.

Costumes : Jean Louis.

Interprétation : Rita Hayworth (Elsa Bannister), Orson Welles (Michaël O'Hara), Everett Sloane (Arthur Bannister), Glenn Anders (George Grisby), Ted de Corsia (Sidney Broome), Erskine Sanford (le juge), Gus Shilling (Goldie), Carl Frank (le procureur), Louis Merrill (Jake), Evelyn Ellis (Bessie), Harry Shannon (le chauffeur de taxi), Wong Show Chong (Li), Sam Nelson (le capitaine).

Production : Columbia.

Réalisé dans les Studios Columbia à Hollywood.

MACBETH

Scénario et adaptation : Orson Welles, d'après la pièce de William Shakespeare.

Images : John L. Russell.

Musique : Jacques Ibert.

Décors : John Mac Carthy Jr. et James Redd.

Costumes : Orson Welles et Fred Ritter (pour les hommes), Adele Palmer (pour les femmes).

Montage : Louis Lindsay.

Son : John Stransky Jr. et Garry Harris.

Effets spéciaux : Howard et Theodore Lydecker.

Interprétation : Orson Welles (Macbeth), Jeanette Nolan (Lady Macbeth), Donald O'Hierlighie (Macduff), Peggy Webster (Lady Macduff), Laurene Tuttle, Brainerd Duffield et Charles Lederer (les trois sorcières), Edgar Barrier (Banquo), John Dirkes (Ross), Alan Napier (Friar), George Chirello (Seyton), Erskine Sanford (Duncan), Roddy MacDowall (Malcom), Chistofer Welles (le fils de Macduff), Brainerd Duffield (le premier assassin), Robert Alan (le second assassin), Morgan Farley (le docteur).

Production : Chas K. Feldman-Mercury Production — Republic Pictures (Producteur associé : Richard Wilson).

Réalisé en 21 jours, après quatre mois de répétitions sur un plateau désaffecté de Republic.

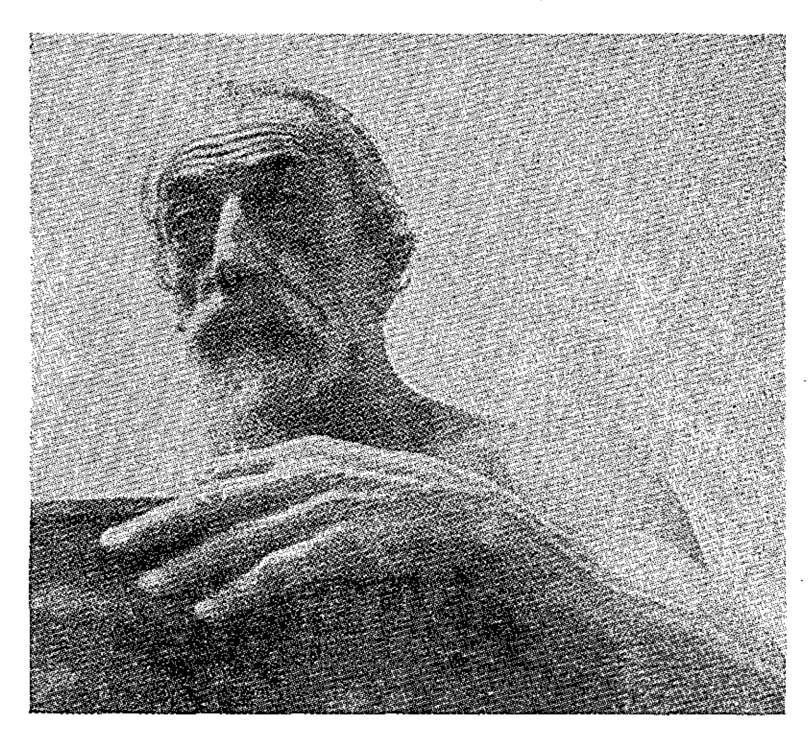
Christofer Welles est la fille aînée de Welles, née de son premier mariage avec Virginia Nicholson. Christopher avait alors neuf ans.

1952

OTHELLO

Scénario et adaptation : Orson Welles, d'après la pièce de William Shakespeare.

Images : Anchise Brizzi, Aldo, Georges Fanto, Troiani Fusi.



Francisco Reiguera dans *Don Quichotte.*

Musique : Francesco Lavagnino et Alberto Barberis.

Décors : Alexandre Trauner.

Costumes : Maria de Mateis.

Montage : Jean Sacha et John Shepridge.

Assistant à la mise en scène : Michael Washinsky.

Directeurs de production : Julien Derode et Giorgio Papi.

Administration : Patrice Dally et Rocco Fachini.

Interprétation : Orson Welles (Othello), Suzanne Cloutier (Desdemone), Michael Mac Liammoir (Iago), Robert Coote (Roderigo), Hilton Edwards (Brabantio), Fay Compton (Emilia), Nicholas Bruce (Ludovico), Doris Dowling (Bianca), Jean Davy (Montana), Michael Laurence (Cassio).

Production : Mercury.

Réalisé, de 1949 à 1952, dans les Studios Scalera, à Rome et, en extérieurs, au Maroc (à Mogador, Safi, Mazagran) et en Italie (Venise, Tuscania, Viterbo, Rome, Perugia).

Dans le rôle de Desdémone Suzanne Cloutier succéda à Lea Padovani et Betsy Blair dont des plans subsistent dans le film.

Michael Mac Liammoir et Hilton Edwards sont les directeurs du célèbre Gate Theatre de Dublin.

1955

CONFIDENTIAL REPORT (Mr. ARKADIN)
(Dossier secret)

Scénario et dialogues : Orson Welles.

Images : Jean Bourgoin.

Musique : Paul Misraki.

Décors : Orson Welles.

Costumes : Orson Welles.

Montage : Renzo Lucidi.

Assistants à la mise en scène : Jose Mario Ochoa, De la Serna, Ferri.

Son : Jacques Lebreton et Jacques Carrère.

Interprétation : Orson Welles (Gregory Arkadin), Michael Redgrave (Burgomil Trebitsch), Patricia Medina (Mily), Robert Arden (Guy Van Stratten), Paola Mori (Raina), Akim Tamiroff (Jacob Zouk), Mischa Auer (le dresseur de puces), Katina Paxinou (Sophie), Jack Watling (marquis de Rutleigh), Grégoire Aslan (Bracco), Peter Van Eyck (Thadeus), Suzanne Flon (baronne Nagel), O'Brady (Oskar), Tamara Shane (la blonde).

Production : Filmorsa (Producteur délégué : Louis Dolivet) ; distribué par Warner Bros.

Réalisé en huit mois en France, Espagne, Allemagne et Italie.

1957

TOUCH OF EVIL (La Soif du mal)

Scénario et dialogues : Orson Welles, d'après le roman de Whit Masterson : « Badge of Evil ».

Images : Russell Metty.

Musique : Henry Mancini.

Décors : Russel A. Gausman et John Austin.

Costumes : Bill Thomas.

Montage : Virgil W. Vogel et Aaron Stell.

Assistants à la mise en scène : Phil Bowles et Terry Nelson.

Son : Leslie I. Carey et Frank Wilkinson.

Direction artistique : Alexander Golitzen et Robert Clatworthy.

Interprétation : Charlton Heston (Ramon Miguel (Mike Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Orson Welles (Hank Quinlan), Joseph Calleia (Pete Menzies), Akim Tamiroff (« Uncle » Joe Grandi), Joanna Moore (Marcia Linnekar), Ray Collins (Adair), Dennis Weaver (le veilleur de nuit), Valentin de Vargas (Pancho), Mort Mills (Schwartz), Victor Millan (Manelo Sanchez), Lalo Rios (Risto), Michael Sargent (le petit garçon), Marlène Dietrich (Tanya), Zsa Zsa Gabor, Keenan Wynn, Mercedes McCambridge.

Production : Albert Zugsmith pour Universal-International.

Réalisé dans les studios Universal, à Hollywood et, en extérieurs, à Venice (California).

1957-58

Qu'ils soient ou non destinés en définitive à la Télévision, il faut, outre *L'affaire Dominici* (inachevé, cf. notre entretien avec Welles, n° 84, page 2) et le film sur le cinéma italien et Gina Lollobrigida (inachevé, cf. idem), citer parmi les films d'Orson Welles :



Misha Auer et Akim Tamiroff, dans les essais pour *Don Quichotte*, tournés au Bois de Boulogne en 1955.

MOBY DICK, film tiré de la pièce montée par Welles à Londres, et qui est en *cours de montage* (cf. même entretien, même page).

DON QUICHOTTE, tourné en août, septembre et octobre 1957, au Mexique. On y verra Welles raconter à Patty McCormack trois épisodes (de 27 minutes chacun), du roman de Cervantes, transposé dans la vie moderne : Don Quichotte assaillant l'écran d'une salle pour défendre l'héroïne du film projeté ; défendant le taureau contre le picador dans une course de taureaux et faisant charger Rossinante contre une puissante pelle mécanique. Un dernier épisode, pas encore tourné, montrera l'explosion de la bombe H. Des ruines émergeront Don Quichotte et Sancho Pança, symbole de l'indestructibilité des nobles idées.

Outre Welles (dans son propre rôle), et Patty McCormack (qui devient Dulcinée), la distribution comprend Akim Tamiroff (Sancho Pança) et Francisco Reiguera (Don Quichotte). Le film a été tourné à Mexico, Puebla, Tepozlan, Texcoco et Rio Frio. Il est produit par Oscar Danciger (cf. notre entretien avec Welles du n° 84, pages 2, 3, 4, 5, 6).

En 1955, Welles avait déjà tourné, en couleurs, au Bois de Boulogne (*sic*), avec Akim Tamiroff et Misha Auer, des essais pour un *Don Quichotte* qui devait être produit par Louis Dolivet.

Il est impossible, par ailleurs, d'énumérer tous les projets de films de Welles, qui n'ont pas abouti, en plus de Heart of Darkness et Smiler with a Knife (1939). *Citons cependant* :

- The way to Santiago, *d'après un roman de A. Calder Marshall, avec Dolorès del Rio* (1941) ;
- The Man who Came to Dinner (1942) (*pour Warner Bros*) ;
- The Landru Story (1944) *Welles vendit l'idée à Chaplin 25.000 dollars et ce fut le point de départ de* Monsieur Verdoux.
- *Plusieurs projets avec Korda* : Guerre et Paix (1943), Crime et Châtiment (1945), Salomé (1946, *adaptation de la pièce d'Oscar Wilde ; Welles devait jouer Hérode, Eileen Herlie : Salomé ; le film devait être en couleur avec des décors de Christian Bérard et Georges Perinal comme opérateur*), Cyrano de Bergerac (1947), Le Tour du Monde en quatre-vingts jours (1948) ;
- Ulysse (1949, *un premier scénario fut écrit par Ernest Borneman*) ;
- Jules César (1954, *devait être tourné en costumes modernes à Rome, dans le stade Mussolini, jamais terminé*).

THÉATRE

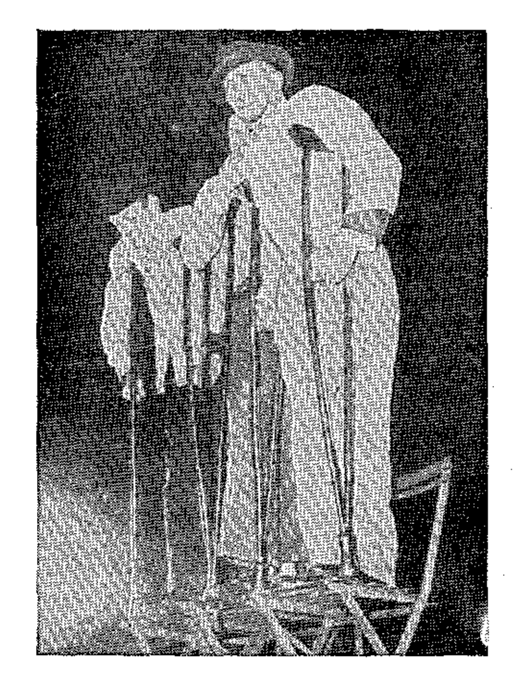


Image du *Miracle de Sainte Anne,* petit film tourné par Welles pour être projeté pendant la représentation de *The Unthinking Lobster,* et interprété par des amis, dont Maurice Bessy, reconnaissable au premier plan.

6 mai 1915. — Entrée en scène d'Orson Welles.

Années 1920. — Théâtre de marionnettes offert par le Dr. Bernstein.

Années 1925-1930. — Activité de théâtre amateur, couronnée en 1931 par le prix de l'association dramatique de Chicago pour un *Jules César* mis en scène par Welles et interprété par les élèves de l'école de Dublin et de l'Irlande.

1931 - 1933. — Welles joue non seulement au « Gate Theatre » que dirigeaient Hilton Edwards et Michael Mac Liammoir, mais aussi au « Gaiety Theatre » et à « l'Abbey Theatre ». Il débuta par le rôle d'Alexandre de Wurtemberg (un personnage de 80 ans), dans *Le Juif Süss* de Feuchwanger, le Général Bazaine dans *The Archiduke* de Perey Robinson, puis le spectre d'*Hamlet,* le Roi de Perse dans *Mogu du désert,* un homme d'affaires américain dans *The Dead, Ride Fast.* Il tient des rôles principaux dans *The Death Takes a Holiday, Thimon d'Athènes, Le Roi Jean* et *Richard III,* dans *The Devil, Grimpy, Emperor Jones, Le Père* (de Strindberg), *Peer Gynt, Monsieur Wu* et *Le Docteur Knock.* Des rôles moins importants dans *La Locandiera, Les Rivaux* (de Sheridan), *The Play's the thing* (de Molnar), *The Makrapoulos secret* (de K. Kapeck), *Man and Superman* (de Bernard Shaw), *Volpone, The Dover Road,* etc.

Son engagement le plus long fut pour l'Abbey Theatre dans le rôle de Lord Portecus du *Cercle* de Sommerset Maugham.

D'autre part il mit en scène pour d'autres compagnies (le Peacock Theatre notamment) ou dessina les décors et les costumes de *Lady from the sea* d'Ibsen, des *Trois Sœurs* de Tchékov et d'une adaptation d'*Alice in the Wonderland, U.S.A.*

1933 - 1934. — Joue en tournée pour Katherine Cornell dans *Roméo et Juliette* (Mercutio, puis Tybalt, *Candida* (Marchbanks) et *Les Barretts de Wimple Street.*

Monte durant l'été 1934, avec le concours d'Hilton Edwards et McLiammoir, un festival d'art dramatique dans le cadre de la Todd School. Met en scène *Tribly* de G. Maurier et joue Claudius dans *Hamlet* mis en scène par Hilton Edwards.

Dirige et interprète le Comte Pahlen du *Czar Paul* de Merejkowski à Chicago.




A gauche : *Mercury Wonder Show*. A droite : le numéro de prestidigitation de Welles, repris dans le film *Follow the Boys*.

Hiver 1934 à Broadway, reprise de *Roméo et Juliette* pour Katherine Cornell.

Rencontre et association avec John Houseman. Ils montent ensemble *Panic*, pièce sociale en vers d'Archibald McLeish. Welles a la vedette dans un rôle de banquier véreux, mais la pièce était mise en scène par James Light.

1936 - 1937. — Le « Federal Theatre ».

14 avril 1936, *Macbeth* (nègre), adapté et mis en scène par Welles. Musique de Virgil Thomson, décors de Nat Karson au « Lafayette Theatre » de Harlem. Ce sera la seule production de Welles où ce dernier n'assurera pas en même temps que le dispositif scénique et la direction d'acteurs le dessin des décors et des costumes, même quand ces responsabilités n'apparaissent pas officiellement pour des raisons syndicales.

Adapte (très librement) avec Edwin Denby, dirige et joue *Le Chapeau de paille d'Italie* (la pièce et non le film comme on l'a prétendu) sous le titre « *Horse eats hat* ». La distribution comprenait aussi Joseph Cotten, Arlène Francis et Hirom Sherman. Première le 26 septembre au « Maxim Elliott Theatre ».

Joue un rôle important dans *Ten million ghosts* de Sidney Kingsley. Première le 23 octobre au « St James Theatre » de New York.

Dirige et joue (le Dr. Faust) le *Faust* de Marlowe. Première le 8 janvier 1937.

Dirige et joue *Craddle Will Rock* de Marc Bliztein. Cet « opéra prolétarien » interdit par Washington sera joué néanmoins pour un soir dans une salle désaffectée.

1937 - 1939.

C'est la fin du « Federal Theatre » et les débuts du « Mercury Theatre », en collaboration avec J. Houseman.

Le « Mercury Theatre » débute le 11 novembre 1937 par un *Jules César* en costume de ville dans une petite salle, le « Comedy Theatre ». La production sera ensuite transportée dans une plus grande salle « Le National Theatre », cependant que le « Comedy Theatre » continuait à jouer en alternance le répertoire du « Mercury ». Ce parti pris de jouer plusieurs pièces en alternance constituait la grande originalité du « Mercury », c'est en fait la seule expérience

théâtrale de cette nature réussie à New York au cours de ce siècle si l'on excepte le très ancien exemple de la compagnie d'Eva Galienne.

Les productions les plus importantes du « Mercury Theatre » sont *Shoemakers Holiday* de Thomas Decker, *Heart Break House* de B. Shaw (Welles y joue le capitaine Shotover), enfin à l'automne 1938 *La Mort de Danton* de G. Büchner dont la mise en scène très spectaculaire ne fut pas amortie par un succès d'estime.

Pour le « Theatre Guild » il adapte, dirige et joue (Falstaff) *Les Cinq Rois*. Synthèse des tragédies royales shakespeariennes, cette « chronique de la décadence de la chevalerie » se déroulait en deux soirées consécutives. La musique était d'Aaron Copeland. Cette production fut présentée avec succès dans plusieurs villes d'Amérique, mais Burgess Meredith décida pour raison financière de l'arrêter à Philadelphie.

— *The Green Goddess* (adaptation, mise en scène et interprétation du mélodrame de William Archer).

— Production et mise en scène d'un opéra de Aaron Copeland *The second Hurricane*.

1939 - 1945 — Hollywood. Néanmoins Welles mettra en scène pour Houseman, après *Citizen Kane*, une adaptation de *Native Son* de Richard Wright. Première le 24 mars 1941.

— Il montera également pour le théâtre aux Armées le *Mercury Wonder Show*, spectacle de music-hall et de magie dont Welles était le meneur de jeu assisté de Marlène Dietrich, Rita Hayworth, Joseph Cotten, une troupe de girls, un jazz new-orleans et des animaux sauvages ou dressés. Ce spectacle de 2 h. 30 se joua sous la tente à Los Angeles pendant plusieurs mois pour les soldats avec quelques places très chères réservées aux civils (au bénéfice des œuvres de l'armée), il fut également transporté sur plusieurs théâtres d'opérations. C'était un vrai spectacle composé et non une simple suite d'attractions. Le numéro où Welles coupait en deux Marlène Dietrich devait être plus tard intercalé dans le film *Follow the Boys*.



Welles (au centre) interprétant le détective Fix du *Tour du monde en 80 jours* (1945).

1946 — Produit, monte et joue (Fix le détective), à Broadway, une libre adaptation du *Tour du monde en 80 jours*. Ce « show » musical devait être produit par *Mike Todd qui se retira rapidement de* l'affaire, ne rachetant plus tard que les droits pour le cinéma et ceux de la musique de Cole Porter. Basé sur le roman de Jules Verne, « *Around the world* » était une « extravagance satirique et musicale » en 40 scènes avec chœurs, ballets et un cirque japonais au complet. Ce spectacle était inspiré par Georges Méliès et par les souvenirs d'enfance que Welles avait gardés du Châtelet.

Dans *Around the world*, Welles utilisait à fond le mélange du cinéma et du théâtre, procédé qu'il avait déjà employé notamment dans *The Green Goddess* et qu'il utilisera dans *Unthinking Lobster*. Bertold Brecht enthousiasmé travailla un moment avec Welles sur une production expérimentale où le procédé aurait été systématiquement utilisé. Welles considère *Around the world* comme sa meilleure production.

1947 — Production et mise en scène de *Macbeth* (probablement en corrélation avec le film).

Juin 1950 — Paris, Théâtre Edouard VII, écrit, *met en scène et interprète : Time Runs* (adaptations de la légende de Faust d'après Marlowe, Dante et Milton), musique de Duke Ellington ; et *The Unthinking Lobster*, écrit par Welles lui-même.

Il substituera plus tard à cette dernière pièce une scène de *L'importance d'être constant*, de *Henry VI* de Shakespeare et un récital Earta Kitt. Ce divertissement théâtral prend alors le titre général de *The Blessed and the Damned*.

1950 - 1951 — Ce spectacle sera promené en tournée en Allemagne sous le titre *Time Runs*.

Décembre 1951. — Monte et joue *Othello* à Londre au « St James Theatre ».

1953 — Joue à la télévision américaine *Le Roi Lear* dans une mise en scène de Peter Brook.

1955 — Adapte, monte et joue *Moby Dick* à Londres au « Duke of York's Theatre ».

1956 — Broadway. Monte et joue *Le Roi Lear* (en fauteuil roulant, la cheville dans le plâtre).



Othello à la scène (Théâtre St-James, 1951)

RADIO, T.V., ETC...



30 octobre 1938 : émission de *La Guerre des mondes* (Ph. International Press.)

RADIO

1934. — Première apparition de Welles à la radio dans une version condensée de *Panic*, pièce en vers d'Archibald Mc Leish qu'il venait de créer pour la Compagnie Phœnix de John Houseman.

Il est remarqué dans *Panic* par le producteur de radio Paul Stewart qui qui le recommande à Homer Fickett, producteur de l'émission *March of Time* de la chaîne N.B.C.

Fin 34, Welles débute comme acteur dans l'émission quotidienne *March of Time* dans laquelle les actualités étaient présentées sous forme « dramatisée ». Il incarnait des personnages vivants comme Hitler, Mussolini, Haïlé Sélassié, Hoover, Baldwin, etc.

1935. — Welles continue ses émissions de *March of Time* et joue un grand nombre de pièces classiques.

1936. — Engagé en janvier 36 par la compagnie rivale C.B.S., il devient le speaker de l'émission hebdomadaire *Musical Reveries*, jusqu'au 18 juillet.

Toujours pour C.B.S. il joue *Hamlet*, production d'Irving Ries.

1937. — Welles crée en mars 1937 le personnage de Lamont Cranston, héros d'une émission policière hebdomadaire *The Shadow* qui connut un fantastique succès (C.B.S.).

La Mutual Broadcasting lui offre son premier engagement comme producteur de radio et l'invite à monter *Les Misérables* en une série d'une trentaine d'épisodes. Welles écrivit, dirigea l'adaptation et joua le rôle de Jean Valjean.

1938-39. — En juin 1938 la C.B.S. engage Welles, Houseman et toute la troupe du Mercury Theatre pour une émission hebdomadaire. Ce fut le *Mercury Theatre On The Air*, considéré pendant près de deux ans comme le meilleur programme dramatique américain. Welles dirigeait, jouait et était l'auteur ou le co-auteur de la plupart des textes et des adaptations. Quelques histoires originales prirent place dans ces émissions surtout constituées d'adaptations de romans classiques et de versions radiophoniques de pièces célèbres.

Les émissions débutèrent par *L'Ile au trésor* de Stevenson, puis suivirent *Les 39 marches*, *Abraham Lincoln* de John Drinkwater, des histoires de Sherwood Anderson, Carl Ewald, Saki, *Jane Eyre* des sœurs Brontë, *The Man Who Was Thursday* de Chesterton et *Jules César* de Shakespeare.

En automne 38, Welles commença une nouvelle série de 13 émissions qui débutèrent par *Seventeen* de Booth Tarkington, *Le Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne et *Oliver Twist* de Dickens.

La quatrième émission demeurera historique : le *30 octobre 1938 Orson* Welles présentait *La Guerre des mondes...* et semait la panique dans tous les Etats-Unis. Contrairement à ce qui a été dit, cette émission n'interrompit pas les programmes du *Mercury Theatre On the Air* qui continua jusqu'au départ de Welles pour Hollywood en août 1939.

Orson Welles nous a indiqué comme autres auteurs joués : Molière, Goldoni, Sheridan, Webster, Marlowe, Tchekov, Gorki, Ibsen, O'Neil, Pirandello, Sophocle, Euripide, Térence, Aristophane, Schiller, Thackeray, Dumas, Flaubert, Wilde, Galsworthy, Schnitzler, Mark Twain, Hemingway, Stendhal, Jane Austen, Daniel Defoe, Swift, Voltaire, Sinclair Lewis, Poe, Saint-Exupéry, Martinez Sierra, Synge, Yeats, Bierce et Tolstoï !

1941. — Le 6 avril 1941, radiodiffusion d'une pièce d'Orson Welles : *His Honor the Mayor* dans le cadre des émissions organisées par « The Free Company ».

Du 15 septembre 1941 au 2 février 1942, Welles fait quelques apparitions dans *Lady Esther Show* (C.B.S.).

1942. — Début sur C.B.S. d'une série d'émissions de propagande hebdomadaires intitulées *Hello Americans!*

En automne 1942 début de l'émission *The Orson Welles Show*, dans laquelle jouèrent Katharine Hepburn, Helen Hayes, John Barrymore, Laurence Olivier, Ginger Rogers, Ralph Richardson, Shirley Booth, Jack Benny, Claudette Colbert (C.B.S.).

Diverses émissions (« murder mysteries » et causeries politiques) (C.B.S.).

1943. — Jusqu'à mi-43, suite de *Hello Americans !*

Pendant toute l'année, série d'émissions sur l'histoire de l'aviation (C.B.S.).

Série d'émissions dramatiques de 30 minutes (parmi les pièces adaptées et jouées à cette époque et plus tard dans la même émission et dans la reprise en 45 de *Mercury Theatre On the Air*, Orson Welles nous indique : *Madame Bovary, Œdipe Roi, Vanity Fair, Jane Eyre, The Heart of Darkness, L'Adieu aux armes, Lilliom, Le Tour du Monde en 80 jours, Les Hauts de Hurlevent, Le Revizor, Candide, Tartuffe, Salomé, Les « Procès » de Socrate, Jeanne d'Arc, John Brown, Le Comte de Monte-Cristo, La Cerisaie, La Duchesse d'Amalfi, Ivanhoë*, ...plus Shakespeare : *Antoine et Cléopâtre, Roméo et Juliette, Cymbeline, Mesure pour Mesure, La Comédie des erreurs, Richard II, Henry VIII, La Tempête, Coriolan, Richard III, Henry V, Othello, Macbeth, Le Roi Lear, Comme il vous plaira, Hamlet, Jules César!*)

1944. — Série d'émissions politiques pour American Broadcasting Company.
Suite des émissions dramatiques C.B.S.
De janvier à juillet, émission intitulée *Socony Vacuum* (C.B.S.).

1945. — Reprise des émissions dramatiques du *Mercury Theatre On the Air.*

Tous les samedis sur la station W.J.Z., tribune libre sur les sujets les plus divers.

1947. — *Mercury Theatre On the Air.*

Emissions politiques (surtout politique étrangère) pour American Broadcasting Company.

1951. — *Les Aventures d'Harry Lime*, série de 39 programmes produits par Harry Alan Towers et Tig Roe et réalisés dans les Studios I.B.C. de Portand Place (Londres). Orson Welles jouait et racontait. Il écrivit quelques-unes des émissions, les autres sont d'Ernest Boreman. Ces émissions passèrent à la B.B.C. avec un succès considérable; elles furent également radiodiffusées aux U.S.A. et dans de nombreux autres pays.

1952. — *The Black Museum*, série de 39 émissions du même genre sur les affaires fameuses de Scotland Yard. Welles joue etraconte. Produite également par Harry Alan Towers et Tig Roe.

TELEVISION

1954. — *Le Roi Lear* (C.B.S., New York). Produit par Peter Brook pour la Série Omnibus de la Ford Foundation, avec Alan Badel Michael MacLiammoir, Beatrice Straight, Margaret Phillips, Natasha Parry, Arnold Moss, Bramwell Flechter et Scott Forbes. Musique de Virgil Thomson.

1955. — *Orson Welles Sketch Book* pour la B.B.C. Television Drama Department (Londres). Série de six programmes produits par Huw Wheldon où Welles raconte des anecdotes personnelles illustrées par des croquis et des dessins.



Journey into Fear.



Jane Eyre.



Tomorrow and Forever.



Black Magic.



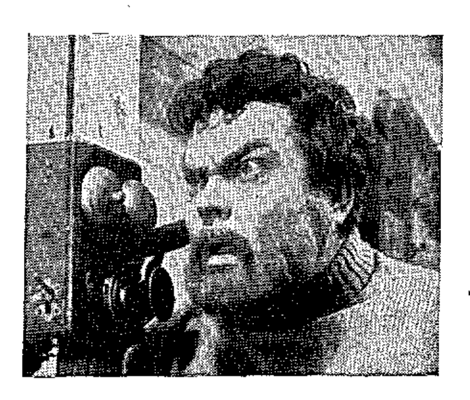
The Prince of Foxes



The Third Man.



The Black Rose.



L'Uomo, la Bestia et la Virtu.



Si Versailles m'était conté.

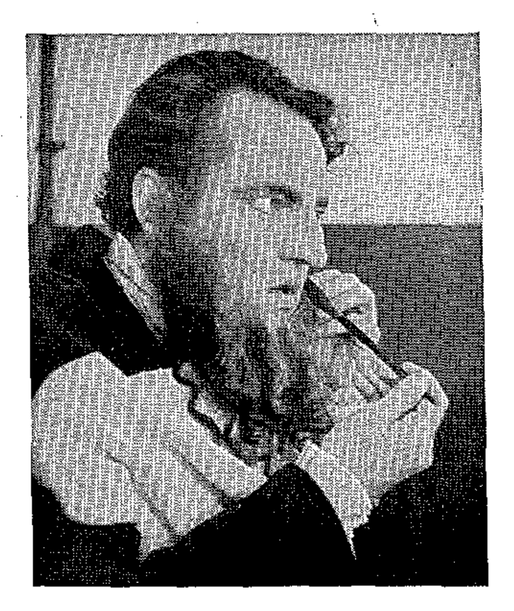
Welles tourne sur la scène du Hackney Empire et au Scala Theatre la version filmée de son *Moby Dick*, déjà signalée dans notre filmographie. Opérateur : Hilton Craig. Welles joue le capitaine Ahab entouré de Kenneth Williams, Wensley Pithey, Peter Sallis, Gordon Jackson, Patrick McGoohan, John Boy-Brent, Jefferson Clifford. Le film est en cours de montage et doit en principe être diffusé par la T.V. anglaise.

Around the World with Orson Welles, treize films de 30 minutes qualifiés par Welles de « travels essays on film » et tournés un peu partout en Europe pour le compte de Associated-Rediffusion (Londres).

Huit films de T.V. de 26 minutes chacun produits par Louis Dolivet pour la T.V. anglaise et tournés à Londres, en France et en Espagne : *Le Pays Basque, La Vie au Pays Basque, Le 3e Homme à Vienne, St-Germain-des-Prés, Les Pensionnaires de la Reine, Tauromachie en Espagne* et *l'Affaire Dominici*. Tous ces films ont été diffusés à la T.V. anglaise sauf *l'Affaire Dominici* qui n'est pas terminé.

1956. — Welles termine la série *Around the World with Orson Welles* diffusée sur I.T.A. (Television commerciale anglaise) avec un très grand succès.

— *Twentieth Century*, une farce en couleur, avec Betty et Keenan Wynn (C.B.S., New York).



Welles se maquillant pour la version T.V. du *Marchand de Venise.*

1957. — Orson Welles joue pour C.B.S. et N.B.C. (New York) dans des versions abrégées du *Marchand de Venise, Macbeth, Othello* et *Le Roi Lear.*

1958. — *The Method*, documentaire sur l'Actor's Studio (B.B.C., Londres).

ECRITS, PUBLICATIONS ET ILLUSTRATIONS

U.S.A.

1933. — Welles collabore, avec le directeur de l'école Todd, à l'édition du Théâtre de Shakespeare, publié sous le titre « Shakespeare pour tous ». Le texte est illustré par Welles 90.000 exemplaires furent vendus, surtout dans les écoles.

1939. — Publication en collaboration avec Roger Hill des œuvres de Shakespeare, jouées au Mercury Theatre (illustrations d'Orson Welles).

1942 - 1945. — Série d'articles (orientation politique - Réflexions personnelles - Campagne pour la réélection de Roosevelt - Recettes de cuisine, etc.), dans « Free Worlds », « New York Post », « The Farmer Almanac », etc

FRANCE :

1953. — *Une grosse légume*, roman. N.R.F., « L'Air du temps », traduit par Maurice Bessy.

1954. — *Monsieur Arkadin*, roman. N.R.F.

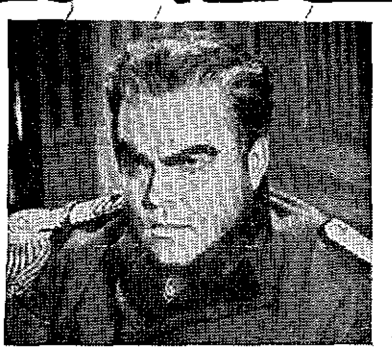
1956. — *A bon entendeur*, essai. Plon.

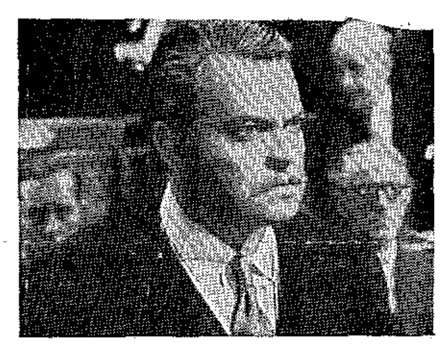
Plus un certain nombre de préfaces, dont celle, très spirituelle, pour « Put Money in thy Purse » de Michael Mac Liammoir, journal de tournage d'*Othello* (Methuen and Co Ltd, Londres, 1952).

BALLET

1953. — Argument, costumes et décors de *The Lady in the Ice*, ballet pour la Compagnie de Roland Petit (Ballets de Paris) créé par Colette Marchand au Stoll Theatre à Londres et joué ensuite à *Paris sous* le titre *Une femme dans la glace.*

Ce catalogue de l'œuvre de Welles a été dressé par André BAZIN et Jacques DONIOL-VALCROZE.


Napoléon.


Three Cases of Murder.


Trouble in The Glenn.

ROLES DE CINÉMA

En plus des personnages de ses propres films (Charles Foster Kane dans *Citizen Kane,* 1940 — Colonel Haki dans *Journey into Fear,* 1942 — Charles Rankin dans *The Stranger,* 1946 — Michael O'Hara dans *The Lady From Shangaï,* 1947 — Macbeth dans *Macbeth,* 1947 — Othello dans *Othello,* 1952 — Gregory Arkadin dans *Confidential Report,* 1955 — Hank Quinlan dans *Touch of Evil,* 1957), Orson Welles a joué dans :

1943 : *Jane Eyre* de Robert Stevenson (rôle d'Edward Rochester).

1944 : *Follow the Boys,* film-revue destiné aux armées où Welles fait avec Marlène Dietrich un numéro d'illusionnisme repris de son spectacle « Mercury Wonder Show ».

1945 : *Tomorrow and Forever* (*Demain viendra toujours*) d'Irving Pichel (rôle de John Macdonald).

1947 : *Black Magic* (*Cagliostro*) de Gregory Ratoff (rôle de Cagliostro).

1948 : *The Prince of Foxes* (*Echec à Borgia*) d'Henry King (rôle de César Borgia).
The Third Man (*Le Troisième Homme*) de Carol Reed (rôle d'Harry Lime).

1950 : *The Black Rose* (*La Rose Noire*), de Henry Hathaway (rôle du général Bayan).

1953 : *Trent's Last Case* (*L'Affaire Manderson*) d'Herbert Wilcox (rôle de Sigsbee Manderson).
Si Versailles m'était conté de Sacha Guitry (rôle de Benjamin Franklin).
L'Uomo, La Bestia e La Virtu' de Steno (rôle de la Bête).

1954 : *Napoléon* de Sacha Guitry (rôle de Hudson Lowe).
Three Cases of Murder (*Trois meurtres*) de George More O'Ferral (rôle de Lord Mountdrago).

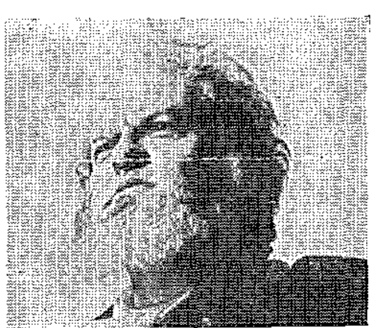
1955 : *Trouble in the Glenn* (*Révolte dans la vallée*) d'Herbert Wilcox (rôle de Sanin Cejador y Mengues).

1956 : *Moby Dick* de John Huston (rôle de Father Mapple).

1957 : *Pay the Devil* (*Le Salaire du Diable*) de Jack Arnold (rôle de Virgil Renckler).
The Long Hot Summer (*Les Feux de l'Eté*) *de Martin Ritt* (rôle de Varner).

1958 : *Roots of Heaven* (*Les Racines du ciel*) de John Huston (rôle de Cy Sedgwick).

Moby Dick.

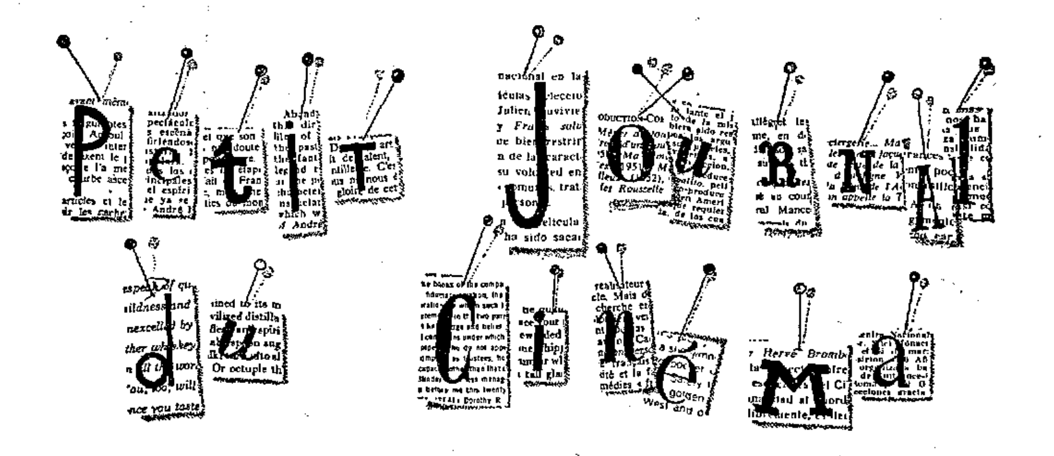


Pay The Devil.



The Long Hot Summer.





LA VENTE DES COLLETTES

La presse du début du mois d'août a annoncé la vente de la maison et de la propriété d'Auguste Renoir « Les Collettes », près de Cagnes. Cette revue n'est pas consacrée à la peinture, mais l'histoire du cinéma ne saurait se désintéresser du sort fait à ce haut lieu de l'esprit qui vit poser pour leur père les enfants Renoir, et où Jean, futur céramiste, revint après ses blessures de guerre passer avec Auguste de longs mois de convalescence. La marque laissée par le peintre sur le cinéaste est trop importante pour que « Les Collettes » n'appartiennent pas aussi un peu au cinéma.

Certes, si, à ne considérer que la peinture, « Les Collettes » occupent peut-être une place plus importante qu'Essoyes dans la biographie esthétique d'Auguste Renoir, c'est au contraire sans doute dans la maison des confins bourguignons et champenois que Jean a contracté ses souvenirs d'enfance les plus décisifs. L'œuvre française de Renoir est dans l'ensemble liée aux paysages du nord de la Loire : Orvet n'a pas l'accent du Midi, mais c'est tout de même, à coup sûr, à son expérience méridionale que l'auteur de *Toni* doit d'avoir brossé le premier portrait véridique de la Provence, et c'est aussi aujourd'hui aux oliviers de Cagnes que rêve Jean Renoir, pour cadre de son prochain film français.

J'ai eu la chance de visiter « Les Collettes », voici justement trois mois à peine, en compagnie de la charmante Mme Winding qui habite toujours, avec sa fille Nana, une maison de Cagnes. Mme Winding, amie de Mme Renoir, s'occupait activement avec elle de la ferme. J'ai cueilli dans les buissons quelques « roses Renoir », redevenues à demi sauvages, mais bien encore reconnaissables dans leurs dégénérescence rustique. Rien semble-t-il n'a changé, les pierres et les végétaux étaient seulement enrobés de la nostalgie stoïque du souvenir. Seule et irréparable destruction : celle du petit atelier de bois et de verre qu'Auguste avait fait construire un peu à l'écart de la maison en *plein champ dans* les oliviers et que le souffle de quelque bombe égarée détruisit lors des combats du Midi.



Dans la maison des Collettes, un buste de Jean Renoir à 22 ans, par le sculpteur Guino. A côté, un vase dû au tour et au *pinceau du jeune céramiste.*



Jean Richard, dans *Drôle de bobine*, de Steno

A l'intérieur, hélas ! beaucoup de cadres vides dans les pièces et de clous aux murs attestent seulement des splendeurs qui furent conçues et exposées ici. Au sous-sol, laborieusement et pieusement recollé par les soins de Claude, le plâtre de la célèbre Vénus qui avait souffert de son long séjour à l'extérieur. Peu et occasionnellement habitée, vidée de beaucoup de choses, la maison des Collettes, part revenue à Claude de l'héritage paternel conservait cependant et heureusement mille souvenirs touchants, épaves de la vie familiale, des jeux puis des travaux des enfants Renoir. Dans un placard, une prodigieuse collection de trains électriques, passion de Claude adolescent, et partout de la céramique brute ou vernie. Dans un grand salon du premier étage, je découvris dans un coin de la cheminée un buste de terre cuite au pied brisé rafistolé d'un fil de fer. C'est un portrait de Jean à vingt-deux ans. Je le transporte à la lumière sur la table où sont accumulés de nombreux objets hétéroclites et surtout une collection de coupes gagnées par Claude, passionné de régates. Sur la cheminée, un grand vase de céramique peinte que je retourne et qui est signé Jean Renoir. C'est celui qu'on peut voir près du buste sur la photographie ci-jointe. J'en découvrirai encore deux ou trois, assez faciles à distinguer d'ailleurs de ceux de Claude, bien qu'évidemment de même style général.

Dans leur semi-abandon, les choses et les pierres des « Collettes » avaient gardé une âme qui forçait à les aimer, et ce n'est pas sans tristesse qu'on voit partir entre des mains privées et pour un usage utilitaire tant de souvenirs que leur modestie même rend souvent plus touchants encore. Du moins semble-t-il que l'acquéreur s'apprête à respecter les bâtiments et le décor végétal : les oliviers centenaires et les orangers plantés par les soins d'Auguste, au lieu des orangers doux, pour que les enfants laissent toute l'année dans l'arbre noir la tache chaude des fruits. — A. B.

TELE-VRAC

Comiques en liberté est une émission de télé-cinéma en vrac, qui, si l'on supporte Fernandel dans *Raphaël le Tatoué*, nous permet également de revoir Chaplin, Keaton, les Marx Brothers, Ben Turpin et les héros de Mack Sennett. Mais les séquences choisies sont si vaguement annoncées et signalées qu'il est difficile de savoir d'où viennent des images.

Au cours d'une des récentes émissions ont été présentés quelques savoureux extraits de *Drôle de Bobine*, une sympathique réalisation de Steno, qui, avec Jean Richard, tentait de ressuscister l'époque de la vieille comédie muette, et dont la sortie fut regrettablement discrète. Le « Canard Enchaîné », un des journaux pourtant les mieux informés, n'a pas su s'y retrouver : « *Jean Richard a tourné un bout de film dans le format et le style tressautant de Mack Sennett, pastiche des plus réussis. A tel point que, pour la première fois de sa carrière, j'ai trouvé amusant Jean Richard.* »

Dommage. Le grand cinéma comique est un art de précision qui passe très bien le guignol du petit écran. La télévision pourrait nous donner l'occasion de redécouvrir les maîtres de la comédie muette, si elle ne leur demandait pas seulement de boucher les trous des programmes d'été. — A. M.

Ce petit journal a été rédigé par ANDRÉ BAZIN et ANDRÉ MARTIN.

LES FILMS



Susan Strasberg et John Kerr dans *The Cobweb*, de Vincente Minnelli.

Un film maudit

THE COBWEB (LA TOILE D'ARAIGNEE), film américain en CinemaScope et Eastmancolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario* : John Paxton, d'après le roman de William Gibson. *Images :* George Folsey. *Musique :* Léonard Roseman. *Décors :* Cedric Gibbons et Edwin B. Willis. *Interprétation :* Richard Widmark, Lauren Bacall, Charles Boyer, Gloria Grahame, Lilian Gish, John Kerr, Susan Strasberg, Oscar Levant, Tommy Rettig. *Production* : John Houseman, 1955. *Distribution :* M.G.M.

The Cobweb (*La Toile d'araignée*) aura eu, à Paris tout au moins, une brève carrière. Point tout à fait tort car ce film ne répond en rien aux normes commerciales ordinaires. L'austérité du sujet, la subtilité de la mise en scène, l'intelligence des dialogues éliminent d'emblée tous ceux qui ne recherchent dans le cinéma qu'une distraction hebdomadaire. Je dois dire de plus que le film demande pour être parfaitement compris à être revu, car certaines intentions n'apparaissent claires qu'à la deuxième vision. Il est bien évident par

exemple que si Minnelli a choisi de tourner le scénario de John Paxton c'est qu'il répond au moins partiellement à une préoccupation pour lui essentielle : concilier les exigences d'une action dramatique avec celles d'une esthétique précise. Et nul film mieux que *The Cobweb* ne réussit cette conciliation à telle enseigne que je suis enclin à le considérer comme l'œuvre la plus significative de Vincente Minnelli.

Il n'est pas facile de résumer le scénario aussi insolite que complexe. Le lieu de l'action, d'abord : une maison de repos où sont traités des malades sujets à des névroses plus ou moins graves. Les personnages : les malades évidemment, et le personnel médical et administratif de la clinique. Le sujet : le conflit qui oppose les névrosés à certains membres du personnel et qui a pour prétexte le changement des rideaux de la clinique. Certains malades souhaitent en effet que ce soit un jeune peintre en traitement qui en soit chargé et leur souhait trouve un écho favorable chez deux des membres du personnel médical : le médecin chef de la clinique et sa jeune collègue, une doctoresse acquise aux méthodes nouvelles de traitement. La réalisation de ce projet se heurtera à l'opposition d'une vieille employée tyrannique et revêche et à celle de la femme du médecin chef.

On devine aisément ce qui a pu séduire Minnelli dans un sujet aussi déroutant. Il pouvait mieux que dans ses précédents films fondre deux motifs sans tomber dans la gratuité ou la préciosité : le motif décoratif des rideaux et le motif psychologique de l'inadaptation. Que des gens particulièrement sensibles ne puissent s'accorder du monde insensible et déterministe des gens bien portants et que cette inadaptation prenne des formes les plus futiles (au moins en apparence) aux yeux de ce qu'il est convenu d'appeler des gens sains, voilà un problème qui n'a cessé de préoccuper Minnelli tout au long de sa carrière. On le trouve abordé dans *Lust for life* (*La Vie passionnée de Vincent Van Gogh*), dans *Designing Woman* (*La Femme modèle*) et aussi dans un film qui suit *The Cobweb : Tea and Sympathy* (*Thé et Sympathie*). Il y a sans aucun doute inadéquation entre les exigences d'une âme bien née (« sensible » au sens de Stendhal et au sens anglais du terme) et celles du monde moderne conçu exclusivement pour l'usage de l' « average man ». C'est contre le caractère oppressif (et déjà pré-fasciste dans ses modes d'éducation et de rééducation) de la civilisation américaine que Minnelli s'insurge à juste titre. Le non-conformisme du maître de ballet est déjà un sujet de dérision pour le journaliste au style de vie stéréotypé de *Designing Woman*. Dérisoires également sont les goûts raffinés du jeune étudiant de *Tea and sympathy* aux yeux de ses camarades épris d'une vie saine et soucieux de se conformer à la norme. Van Gogh est mort de misère parce qu'il n'a pas été compris par les gens de la classe moyenne, rappelle opportunément le jeune peintre dès la première séquence du *Cobweb*. Lui-même risque de subir le même sort qui n'est compris que par les malades et non par les gens bien portants. D'où l'importance qu'a pour lui la réalisation des cartons des rideaux : s'il ne les réalise pas il en va de sa vie. Minnelli met donc en cause avec insistance (et cela depuis *The Bad and the Beautiful*) un style de vie, une vision du monde intolérante et mesquine qui est précisément celle de la classe moyenne, de la bourgeoisie de tous les temps et de tous les pays.

Thème profondément sérieux et magistralement traité dans *The Cobweb* car Minnelli part d'un prétexte insignifiant et très particulier pour s'élever à un point de vue universel. Ce scénario lui permet à la fois de déployer ses dons de psychologue et de décorateur et de s'affirmer auteur à part entière.

Ce serait pourtant ne rendre que partiellement justice à ce film admirable que le réduire au synopsis que j'ai exposé plus haut. Sur l'intrigue principale se greffe toute une série d'intrigues secondaires, de débats et de conflits accessoires qui sont très habilement évoqués sans que leur évocation nuise à l'unité de l'ensemble. Les rapports du médecin-chef et de sa femme, les troubles dont souffrent certains malades, comme celui, si magistralement incarné par l'ancien pianiste de Gershwin, Oscar Levant, la veulerie du Dr Davenal et l'autoritarisme de l'employée (jouée à merveille par Lilian Gish) autant d'occasions pour Minnelli de soulever les problèmes que pose la diffusion des thérapeutiques psycho-analytiques telles qu'elles sont comprises aux Etats-Unis. Il apparait

de toute évidence que la psychanalyse est un pauvre remède à l'inadaptation ne fût-ce que parce que la frontière entre malades et bien portants est difficile à tracer. Témoin la femme du médecin-chef, déséquilibrée par la faute même de son mari qui révèle dans les rapports qu'il a avec son épouse une inexpérience inquiétante pour un psychologue de profession ! Le problème du personnel traitant est donc de première importance. Que peuvent devenir les malades entre les mains d'un Dr Davenal ? Nulle part plus que dans ce film je n'ai éprouvé les limites de la psychanalyse déjà magistralement mises en évidence dans la « Critique des Fondements de la psychologie » de G. Politzer.

Il n'est d'ailleurs pas évident qu'il s'agisse, dans le cas du Dr McIver, d'un psychanalyste orthodoxe, puisque, loin de chercher à se faire haïr de ses malades, il essaie au contraire de s'en faire aimer. On ne le voit pas davantage recourir à la méthode des associations libres (base de la thérapeutique freudienne) ce qui ne laisse pas d'étonner. J'incline donc à penser que Minnelli cherche surtout à mettre plus en évidence la fragilité des méthodes psychologiques en général que celle de la psychanalyse comme telle. Me voici au terme de cette critique. Minnelli, je le répète, est non seulement un metteur en scène, mais c'est quelqu'un qui a quelque chose à dire. L'élégance discrète de la présentation ne doit pas nous abuser. Minnelli est trop bien élevé pour crier à tue-tête. Il se borne à suggérer. Dans *The Cobweb* il fait preuve d'un tact que Marcel Proust qui ne craignait rien tant que l'avènement d'un monde commandé par les médecins, aurait certainement approuvé. Il est plus que le Christian Dior du cinéma. Derrière une forme de plus en plus classique (par opposition au baroque de *Ziegfeld Follies* ou du *Pirate*) je devine un analyste et un créateur.

Jean DOMARCHI.

Re-création par la récréation

TARNISHED ANGELS (LA RONDE DE L'AUBE), film américain en Cinémascope de DOUGLAS SIRK. Scénario : George Zuckerman d'après le roman de William Faulkner « Pylon ». *Images :* Irving Glassberg. *Musique :* Joseph Gershenson. *Décors :* Alexander Golitzen et Alfred Sweeney. *Interprétation :* Rock Hudson, Dorothy Malone, Robert Stack, Jack Carson, Robert Middleton. Production : Albert Zugsmith 1957. *Distribution :* Universal Film.

Peut-être Zugsmith et Sirk ont-ils lu « Pylône », peut-être l'ont-ils aimé et aimé à en tirer un film. Il n'empêche que, à l'encontre de *L'Intrus* et même des *Feux de l'Eté*, à l'encontre de tous les grands films à base littéraire, *The Tarnished Angels* reste, par son principe, par sa réalisation, conforme aux canons de la tradition hollywoodienne la plus commerciale. L'Universal ne prétend pas faire de l'art cinématographique. C'est bien pourquoi les réussites y sont plus nombreuses qu'à la Fox ou même à la Columbia. Ce qui a pu l'intéresser, c'est non pas la valeur intrinsèque du chef-d'œuvre de Faulkner, mais l'élément spectaculaire et dramatique du sujet, plus le nom célèbre du romancier : de quoi attirer sans se donner de peine, deux sortes de public.

Faulkner n'est pas Hemingway. Nulle chance de découvrir chez lui ce message banal et vieillot qui fait certains goûter « l'Adieu aux armes ». Et c'est justement à cause de son absence d'intentions, contrainte il est vrai par la matière sibylline de l'original, grâce à la standardisation hollywoodienne, que le film de Sirk se trouve finalement être la plus fidèle adaptation d'un *roman* de Faulkner. L'on oublie trop souvent que la valeur d'une adaptation de toute œuvre littéraire est complètement indépendante de la valeur du script ; dans bien des cas le script le plus intelligent fait le pire film. Pas besoin d'Aurenche ni de Bost : un Zuckerman nous suffira. Trahison ? Je veux bien : les faits et les personnages sont forts différents, certains thèmes particuliers à Faulkner et aux écrivains de sa génération sont escamotés



Rock Hudson, Dorothy Malone, Robert Stack, Jack Carson, dans *Tarnished Angels* de Douglas Sirk.

— le caractère ambivalent de l'avion, les rapports complexes entre l'homme et sa machine, la « sweatethics ».

Qu'importe : Sirk ne peut adapter sa personnalité à celle de Faulkner. Qu'il se contente de nous proposer ses motifs favoris point négligeables : variations sur la psychologie féminine, peinture à la fois critique et comme enjolivée de la débauche, avec cet arrière-plan moral et métaphysique qui réapparaît de temps en temps chez l'auteur de *Tonnerre sur la colline* et de la *Première légion*. Nous n'avons pas le droit de lui en demander plus. Il accepte d'emblée les données premières du roman, tout au moins en gros, sans chercher à leur donner une orientation précise. A partir de ce principe, le résultat devient forcément faulknérien : par son sujet, par sa structure, « Pylône » est un roman insensé, sans fondement. Seule son esthétique parvient à lui apporter sa cohérence. En ne considérant que ces actions hors de l'ordinaire, imposées en somme par l'art faulknérien, Sirk, aidé en cela par la tradition commerciale de l'adaptation qui ne retient d'une œuvre que la trame, était obligé, pour que son film ait une tête et une queue, de recourir à un mode d'esthétique somme toute comparable. La différence est de degré, non de nature. L'un des multiples styles de Douglas Sirk est marqué par l'étoffement du néant, la surenchère, la conjuration — ainsi *l'Aveu* ou *Ecrit sur du vent*, qu'on pourrait dire filmé sur du vent.

Lorsque l'on n'a rien au départ, tous les excès, toutes les formes d'expression sont bons. Les effets de *The Tarnished Angels* sont totalement gratuits. La technique de Faulkner présente, sublimée, cette même démarche, seule l'inspiration donne le ton. La vraisemblance, on s'en fiche. Essais, variations, efforts disparates : *The Tarnished Angels* est une adaptation fidèle essentiellement par l'utilisation de la caméra et par la direction d'acteurs. Tout le film est fait de petits travellings courts, latéraux généralement, presque invisibles, l'appareil se balade perpétuellement à quatre ou cinq mètres au-dessus du sol. Pourquoi ? Nulle raison. Seulement le plaisir de Sirk à faire bouger sa caméra. Très joli plan à la

Renoir qui nous découvre l'appartement de Devlin. Plongée surprenante à l'occasion du retour en arrière. Surprises encore et toujours avec la découverte d'Hudson et Malone enlacés (laquelle Dorothy n'est nullement indigne de Lorelei) par un fêtard masqué, les sâouleries incroyables dans l'appartement du dessous, le flash inutile du vieux bonhomme curieux du rez-de-chaussée, le plan de Jack abandonné sur son avion miniature tournoyant pendant que son père se tue sur un avion véritable. Cinémascope extraordinairement précis et aéré, sans que l'on s'en aperçoive. Des personnages, rien à dire. Nous ne saurons jamais qui est Devlin, qui est Laverne, qui est Siggs ou Roger. Et c'est très bien comme cela : cette subtilité romanesque dont on parle tant, et si souvent mal à propos (cf. Antonioni, Fellini, Grémillon, Losey) la voilà ici, en chair et en os au sens précis de l'expression. Elle est obtenue artificiellement, me répondra-t-on : le clinquant prédomine, rien d'intérieur. Mais c'est parce qu'elle est toute en extérieur, qu'elle relève du seul domaine de la mise en scène, qu'elle conquiert une valeur. En art, il n'est que l'artifice : louons l'artifice cultivé sans remords, qui acquiert ainsi une sincérité seconde, plutôt que l'artifice masqué à soi-même *comme* aux autres sous d'hypocrites prétextes. Le vrai est aussi faux que le faux, seul l'archi-faux devient vrai.

Luc MOULLET.

Vingt ans après

THE GREAT DICTATOR (LE DICTATEUR), film américain de CHARLES CHAPLIN. *Scénario :* Charles Chaplin. *Images :* Karl Struss et Roland Totheroh. *Musique :* Meredith Wilson. *Décors :* J. Russel Spencer. *Montage :* Williard Nico. *Interprétation :* Charles Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Henry Daniell, Réginald Gardiner, Billy Gilbert, Maurice Moscovich. *Production :* Charles Chaplin, 1939. *Distribution :* Artistes Associés.

Jamais film et film burlesque n'a été à ce point *engagé.* Rarement, jamais peut-être, depuis le « J'accuse » de Zola, en quelque domaine artistique que ce soit, un homme de bonne volonté ne s'est ainsi levé avec tant de dignité généreuse pour offrir sa seule personne en écran au destin cruel d'une époque en marche. A revoir *Le Dictateur* j'ai évoqué par éclairs les dérisoires et sublimes grèves de la faim de Gandhi.

Et qu'on ne vienne pas dire que Chaplin au sein de la douillette Amérique ne risquait rien en prenant le parti de ses frères sémites d'Allemagne et d'Autriche ; d'abord il risquait beaucoup et la suite l'a prouvé, puisque c'est à partir de la conception du « grand dictateur » que l'Amérique, précisément, cessa d'être douillette pour le harceler d'une insoutenable hostilité. Mais surtout la grandeur du film de Chaplin vient justement de ce qu'il n'était en rien forcé de le produire. Comme il lui était facile, fort d'une expérience exemplaire, de continuer à émouvoir avec des histoires de gosses abandonnés ou de jeunes fleuristes aveugles ! Mais bien plus que pour *Les Temps modernes,* Chaplin refuse la moindre concession sentimentale ou simplement intelligemment prudente. Il appelle un chat un chat et Hitler un démon. Avant lui, dans ce qui demeurera leur chef-d'œuvre, les Marx avec *Soupe aux canards* s'étaient livrés au massacre systématique du principe de la dictature. Mais la « free donia » n'évoquait en nous nul écho angoissant. De nos jours, les films de propagande anti-soviétiques se limitent le plus souvent à l'aventure d'une belle moscovite découvrant la terre de la liberté à travers les guêpières ouvragées, les entrechats de Fred Astaire ou la lippe outrageusement anonyme d'Américain moyen de M. Bob Hope. Chaplin, lui, a conscience de sa valeur et s'arroge humblement le droit d'offrir, s'il le faut, cette valeur en holocauste.

Toute l'œuvre de Charlie Chaplin est d'ailleurs placée sous le signe de la protection. Au départ il s'agissait simplement de sauvegarder l'existence du « petit homme » fût-ce au prix de cruelles méchancetés. Puis vinrent des



The Great Dictator de Charles Chaplin.

comparses heureusement salvateurs : le fox d'*Une vie de chien,* l'enfant du *Kid* et par-dessus tout « la jeune-femme-en-danger » qu'incarna magnifiquement Edna Purviance. Plus tard avec *City-Lights, Modern Times, Limelight,* Chaplin tentera de se vouer à certaines classes de la société. Avec *le Dictateur* comme avec *Un roi à New York* c'est par continents qu'il procédera. Il est significatif que son dernier projet de film se nomme « Charlot dans la lune ». C'est à l'univers entier, galaxie comprise, que Chaplin désormais veut lancer ses messages.

Car il s'agit effectivement de messages. *Le Dictateur* n'est pas plus un pamphlet qu'*Un roi à New York* n'est un réquisitoire.

Seul *Monsieur Verdoux* échappe à cette classification, puisqu'il est l'unique film où Charlie Chaplin prend ouvertement parti pour le pseudo vilain contre la victime. Mais souvenons-nous que Verdoux est le seul film dont il n'ait pas conçu personnellement le scénario original et que le responsable, le citoyen Welles, préfère, et de beaucoup, les idées brutes aux mesquines individualités.

Tous les dénouements de Chaplin se fondent sur les promesses. Il n'y a jamais (hormis les dernières secondes d'*Une vie de chien* et la fin qui nous paraît outrageusement arbitraire de *La Ruée vers l'or*) de véritable victoire des bons sur les méchants.

Bien au contraire, la « happy-end » ne se fonde que sur l'espérance de « lendemains qui chantent ». La fenêtre ouverte sur un avenir meilleur, c'est l'éternelle route rectiligne au bout de laquelle il disparaît lors de ses premiers films : c'est le « oui, maintenant je vois clair » des *Lumières de la ville ;* c'est le « nous nous débrouillerons » des *Temps modernes ;* ce sera plus tard l'apothéose triomphante de cette « *Jeunesse qui doit s'emparer des feux de la rampe, lorsque la vieillesse s'en éloigne* », ce sera enfin la confiance en un proche renouveau qui marque les der-

nières paroles du roi Shahdov, alors même qu'un *avion l'emporte* — version moderne de la route de naguère — vers un provisoire renoncement.

Car il ne faut pas s'y tromper, *Le Dictateur* est bien moins une dénonciation contre Hinckel qu'une lettre ouverte à Hitler.

Chaplin, pas plus que son public, ne croit à la substitution finale entre le petit barbier et le grand dictateur. D'ailleurs il se refusera à en tirer le moindre gag, alors que pareil quiproquo eût suffi à alimenter les scénarii de vingt films traités par cent scénaristes à gages. Simplement Chaplin suggère à Hitler un retour sur lui-même. La leçon, hélas! ne fut pas suivie; mais la dernière séquence du *Dictateur* est moins une mise en accusation haineuse qu'un acte de gratuite confiance. A l'honnêteté (au sens XVIIe du mot) de l'homme s'ajoute — et non s'oppose — la valeur du cinéaste. *Le Dictateur* en un prodigieux équilibre préfigure les films qui vont venir et couronne ceux déjà réalisés. Deux exemples suffirent; après plus de vingt ans d'amnésie, le « petit homme », sans conscience du temps écoulé, revient à la boutique de coiffeur, qu'il possède. Insoucieux des marques cruelles qu'impose à sa condition de Juif et à son absence de vingt ans, l'actualité, il range, fait le ménage, s'ébroue comme si les traces qu'il efface étaient celles de la veille. Brusquement la musique allègre qui l'accompagnait se fige et le visage du barbier s'immobilise dans l'incréduité anxieuse qui précède la déroute. Et déjà à cet instant bouleversant nous voyons s'esquisser l'épouvante glacée avec laquelle Calvero va confronter ses illusions et sa réalité, face à son propre reflet devant sa table de démaquillage.

Mais Charlot, le classique, le mime exceptionnel, non seulement demeure mais se trouve projeté au sommet de sa puissance. Ne parlons pas de l'admirable danse au rebord du trottoir, consécutive à un coup de poêle à frire sur la tête, dont les pointes réussissent le miracle d'être plus aériennes encore que celles d'*Idylle aux champs*. Ne parlons pas non plus du gag des pièces de monnaie avalées et hoquetantes sorties tout droit de *City Lights*. Mais demandons à un admirateur de Chaplin d'imaginer cette scène du *Dictateur* où le barbier regarde flamber sa maison. Chacun, se référant aux regards pathétiques de détresse de l'autre solitaire du réveillon manqué de la *Ruée vers l'or* ou des derniers plans des *Lumières de la ville*, imaginera l'émotion censée se dégager du regard de Charlot. Or, pour cette scène, Chaplin a délibérément choisi la difficulté, voire l'impossible. Il joue de dos : un arrière plan de carton pâte de toits d'où s'élève la fumée, dernier vestige des ruines de la boutique chérie, au deuxième plan Paulette Goddard — admirable comme elle ne l'a jamais été — s'épuisant en dérisoires paroles de vain réconfort avant de s'effondrer à son tour de chagrin et, de dos, délibérément immobile, délibérément silencieux, après avoir dit cette seule phrase : « *Je perds tout ce que j'avais* », Chaplin, statue de désespoir.

La multitude de gags qui enchâssent le *Dictateur*, saluons-la sans nous y attarder. Si Chaplin, comme d'habitude, a tendance à « doubler » ses meilleurs effets, si parfois un élément burlesque se révèle un peu lourd, que de trouvailles égrenées si modestement qu'elles frôlent le passage inaperçu : le petit coiffeur qui mire son nœud de cravate dans le crâne luisant de son client chauve, le défilé des statues célèbres revues et corrigées qui, de la Vénus de Milo au Penseur, lèvent au ciel un bras arbitraire, tendu dans un fanatique « Heil Hitler », etc...

Mais surtout il convient de clamer que le *Dictateur* est le film de Chaplin — le seul — où le réalisateur se montre l'égal du scénariste et de l'interprète : Chaplin joue ici magnifiquement de sa caméra sans excès comme sans mépris. Il y a dans *Le Dictateur*, un plan que je considère comme l'un des plus beaux de toute l'histoire du cinéma, à la fois par l'intuition et par la maîtrise. C'est la première apparition de Paulette Goddard. Une cour — un escalier en amorce — deux vieux Juifs qui discutent. Il s'agit d'Hannah. Quelques phrases suffisent pour nous le décrire. En moins d'une minute nous savons qu'elle est jeune, belle, douce, dévouée, serviable, orpheline et malheureuse. En même temps, le père adoptif a prié, en levant la tête, la jeune fille invisible de venir lui apporter un objet familier. Une voix « off » fraîche et charmante a donné son accord. Alors la caméra s'élève, gagne le premier palier et accueille Hannah, étincelante de beauté naïve, au seuil de son étage. Et tandis qu'elle descend l'escalier, la caméra du même mouvement redescend, conti-

nuant à la suivre « des yeux », c'est la perfection absolue.

Quant au discours final pourquoi le déprécier ? L'art de Chaplin a ceci d'exceptionnel qu'il décrit par l'extérieur ce que ses personnages éprouvent intérieurement. L'exemple type est *Un roi à New York* ; tant que les critiques sur le modernisme américain touchent des sujets relativement superficiels, le ton est léger, fantasque, d'une irrésistible drôlerie. Mais que Shahdov aborde des problèmes plus graves et tout le monde devient sérieux, chacun pour soi, ses partenaires, leurs comparses, le dernier des figurants, jusqu'à la mise en scène du film (1). Ainsi du *Dictateur* qui nous fait parcourir en deux heures la carrière entière de l'auteur : le film s'ouvre sur un rappel voulu aux temps héroïques des bandes comiques de Mack Sennett. A mesure que l'action se déroule, nous retrouvons tous les thèmes qu'au cours des années précédentes utilisa Charlot. Il est normal enfin qu'en apothéose le maître du cinéma jette peu à peu le masque de la petite moustache et des cheveux frisés pour parler à l'humanité en tant qu'homme, celui-là même qu'il est devenu !

François MARS.

(1) A l'inverse, dans **Verdoux**, le comique n'apparaîtra que dans la dernière partie lorsque M. Verdoux drapé dans son intouchable dignité oubliera, lors d'une rencontre avec une jeune fille qui rappelle Purviance, qu'il est Chaplin et retrouvera l'humanité vulnérable de Charlot.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Une certaine tendresse

BABY FACE NELSON (L'ENNEMI PUBLIC), film américain de DON SIEGEL. *Scénario :* Irving Shulman et Daniel Mainwaring d'après une histoire d'Irving Shulman. *Images :* Hal Mohr. *Interprétation :* Mickey Rooney, Carolyn Jones, Sir Cedric Hardwicke, Leo Gordon, Jack Elam, Anthony Caruso, John Hoyt. *Production :* Fryman-Zs, 1957. *Distribution :* Artistes Associés.

L'histoire du gangstérisme est pareille à l'histoire du capitalisme. D'abord l'ère des aventuriers, puis celle des bureaucrates et des technocrates. A l'époque héroïque de l'artisanat succède celle de la société anonyme, au gag la « murder incorporated corporation ». Il est normal que bien des Américains aient gardé la nostalgie du temps de la prohibition, de ce bon vieux temps où les bootleggers se fusillaient en pleine rue à visage découvert. Ni Dillinger, ni Cole, ni Baby Face Nelson ne pourraient plus aujourd'hui travailler à leur compte car Lucky Luciano, Joey Adonis, feu Joe Anastasia, présidents de Conseils d'Administrations d'affaires assez spéciales les emploieraient comme salariés sans grand espoir d'avancement.

Il était donc tentant qu'un jeune réalisateur comme Don Siegel s'efforçât d'évoquer le destin hors série de Baby Face Nelson. Chose significative : c'est la première fois qu'un film prend ouvertement parti pour un criminel. Même dans un film de 33 ou 34 *The Public Enemy Number One,* dont le metteur en scène m'échappe, il n'en était pas ainsi : Bruce Cabot, qui incarnait Dillinger, était voué à la malédiction universelle. C'était une brute dont la fin était bien méritée. Siegel, en revanche, s'il ne cherche pas excuser la conduite de Baby Face Nelson ne l'accable pas non plus. Nelson est avant tout une victime des circonstances, son courage naturel, son audace favorisant sans plus sa carrière d'assassin. C'est l'adolescent pauvre de la *lost generation* qui préfigure les adolescents riches et dévoyés de la génération actuelle et dont. à tout prendre, les jeux étaient plus dangereux que ceux des contemporains de James Dean.

La direction de Don Siegel est sobre : il s'est souvenu du Hawks de *Scarface,* mais la violence de Hawks fait place à une sorte de tendresse. Le film abonde en effet en épisodes touchants et cocasses photographiés à la manière des actualités par le célèbre Hal Mohr (1) : celui, par exemple, où la maîtresse de Lester Gillis, Sue Nelson lui donne son nom : Baby Face Nelson,

(1) Opérateur de *La Symphonie nuptiale* de Stroheim.



Mickey Rooney (au centre) dans *Baby Face Nelson* de Don Siegel.

celui de la rencontre du héros avec Dillinger dans un jardin d'enfant.

Reste l'interprétation : l'insolite Carolyn Jones déjà très convaincante dans la médiocre *Bachelor Party*. Quant à Mickey Rooney il a, une fois de plus, l'occasion de manifester son ambition et sa véhémence. Une mention à Sir Cedric Hardwicke. Bref. un très bon film qui méritait mieux que sa fugitive exclusivité. — J. D.

Hausse courte

GUN FURY (BATAILLE SANS MERCI), film américain en Technicolor de RAOUL WALSH. *Scénario :* Irving Wallace et Roy Huggins. *Images :* Lester White. *Musique :* Bakaleinikoff. *Interprétation :* Rock Hudson, Donna Reed, Phil Carey, Roberta Haines, Lee Gordon. *Production :* Lewis Rachmil, 1953.

Gun Fury fut tourné aux beaux temps du relief polaroïde. Le voici présenté avec cinq ans de retard et sur écran plat. Ne regrettons pas le relief, dont l'utilisation semble avoir été modérée si ce n'est dans la séquence finale; mais regrettons que la transposition ait trop souvent saccagé les couleurs, surtout dans les extérieurs où une brume bleue estompant les contours vient gâter les contrastes des verts et des ocres. Certes Walsh n'est pas plus un coloriste délicat qu'il n'est un analyste raffiné, en rien la nuance n'est son fort, mais sa palette comme sa caméra sait faire preuve de vigueur avec une sûreté rarement prise en défaut.

Dans ces scènes éparses nous retrouvons un Walsh qui nous est familier : sinon celui de la plus haute ambition, celui, du moins, de la verve gaillarde qui constitue le filon le plus constant de son œuvre (je ne dis pas le plus précieux). Si *Gun Fury* déçoit, c'est faute de cette *quantité* en quoi résidait le secret de ces deux réussites : *Gentleman Jim* et la première partie de *The World in His Arms*. Ici l'invention est de même qualité mais elle s'y fait plus rare et l'on voit combien Walsh, et beaucoup plus que Dwan, est tributaire du scénario. — P.D.

Ces notes ont été rédigées par JEAN DOMARCHI et PHILIPPE DEMONSABLON.

KARLOVY-VARY 1958

Peu méritaient d'être appelés, beaucoup trop furent élus. Telle est la première conclusion que suscite en moi la lecture du palmarès.

Que Serge Guerassimov ait obtenu un grand prix pour son troisième épisode du *Don paisible,* film... fleuve adapté du roman de Mikhaïl Cholokhov, cela n'eut rien pour surprendre tant fut entourée de fastes insolites la présentation de cette œuvre qui n'a rien à envier en académisme glacé, en conformisme dépourvu d'émotion vraie aux imageries de nos calendriers de l'An nouveau, voire aux compositions picturales de l'autre Guerassimov, celui du musée Trétiakov, à Moscou. Pour être juste, j'excepterai de ce reproche les dernières vingt minutes d'un film qui en passe cent cinquante, tel suicide en pleine eau sous le vol d'un oiseau criard et la mort d'Axinia (Elina Bystrickaïa) qui va enfin pleurer vraiment Grigori, interprété de bien grimaçante façon par l'acteur Petr Glebov.

Que le film japonais de Miodji Ieki, *Les Demi-frères,* ait partagé ce grand prix avec les Soviétiques n'offre, selon moi, que le mérite de replacer à son juste niveau *Le Don paisible* artificiellement en crue du fait d'affluents de source politique (tous les jurés, précisons-le, n'étaient pas tchèques, il s'en fallait). Je lui aurais préféré un autre film nippon, *Les Sept oubliés,* de Seidzi Hisamatsu, relatant la condition misérable d'enfants réduits à l'esclavage par des pêcheurs sur une île de l'archipel.

Le premier prix du festival est revenu au documentaire de Annelie et Andrew Thorndike, *Action Epée Teutonique,* réquisitoire et montage de documents filmés par la D.E.F.A. (All. de l'Est) d'une extrême violence, notamment contre Speidel. J'ai de même été bouleversé par la projection en marge du festival, de deux autres documentaires dûs aux époux Thorndike : le premier, *Vacances à Sylt* filme, en l'actuel maire d'une paisible cité d'Allemagne occidentale (qui se fait avec joie, cependant, l'hôte du maréchal Kesselring), l'ancien général Reinefahrt, bourreau de Varsovie; le second, véritablement admirable par la science du montage qu'il manifeste et l'émotion qu'il communique s'appelle *N'oubliez jamais, camarades,* et permet de revoir les grandes figures d'Engels, de Thaelman, de Rosa Luxembourg, de Liebknecht en contrepoint des prises de vues qui raniment le Kaiser, Krupp, Hitler, etc.

Il n'y eut pas de deuxième prix (?), mais le troisième fut partagé entre *Le Bataillon noir* (tchèque) et *La Statue de sel* (Hongrie). Le second de ces films, signé par Zlotan Varkonyi ne vaut pas que l'on s'y attarde. Le premier, réalisé par Vladimir Cech, oppose dans la jungle indochinoise, durant la guerre du Viet-Nam des soldats de la Légion étrangère (française) dont l'un, d'origine tchèque, apprend que son lieutenant, ancien S.S., fut responsable de la mort de son père et de sa sœur. M. de Boissanger, ambassadeur de France à Prague, n'a pas goûté la chose pleinement...

Puisque nous voici par ce biais sur le point de nous empourprer d'indignation, avouerai-je que si la projection du *Bataillon noir* ne me fit ni chaud ni froid — nos chefs, me dit-on, se soucient comme d'une guigne de l'origine des légionnaires de Sidi Bel Abbès — bien davantage me fâcha la fin de non-recevoir qu'opposèrent les Tchèques à la sélection par la Cinématographie française du captivant documentaire de Chris Marker, *Lettre de Sibérie.* Sans doute commit-on plus d'une erreur ici et là dont finalement pâtit le pauvre Chris recrucifié sur son chemin de glace, lui qui, sur les routes de Corée et de Chine, ignora tout de la genèse de cette affaire, erreur sinon judiciaire du moins peu judicieuse.

La question se pose d'abord de savoir si la France devait ou non sélectionner un documentaire qui, privé de son texte original, perdrait absolument tout contexte et tout sens. Et les Tchèques que d'autres raisons moins pures retinrent de décacheter devant les Russes cette *Lettre de Sibérie,* ne se firent pas faute d'affirmer qu'il leur était impossible de sous-titrer ce commentaire français, véritable feu d'artifice d'analogies, de pastiches, de paradoxes, de poétiques contrepoints, de constatations amusées qui se veulent objectives mais demeurent souvent ironiques et, à mon gré, fort plaisantes. Dont acte. Nous aurions pu réfléchir à cela avant d'expédier cette *Lettre;* ils auraient de leur côté, l'ayant reçue, dû tout au moins la projeter, en l'état, sans sous-titres si, comme me l'ont assuré diverses traductrices, la tâche écrasait les plus qualifiés interprètes de cette Babel tchécoslovaque qu'était l'hôtel Moskwa. De toute façon il ne fallait pas dissimuler aux hôtes de Karlovy-Vary que la manière très libre, amusée d'elle-même et caustique dont Chris Marker usa avec

la Sibérie risquait d'éveiller les susceptibilités soviétiques (Guerassimov s'abstenir) et par là même de gêner les Tchèques qui ne demeurent jamais tout à fait étrangers à leurs appréhensions.

La France eut deux sujets de se réjouir. Tout d'abord le prix du Film documentaire fut attribué à Edouard Molinaro pour *Vivent les alchimistes* et le style à la fois minutieux et nerveux de cette production (financée je crois par la très capitaliste société Pechiney, laquelle reçoit indirectement cette louange fair-play d'un pays d'obédience marxiste...). Il y eut là-dessus — je le tiens de mon ami Toeplitz, professeur d'histoire du cinéma à Varsovie et à Lodz et membre du jury de Karlovy-Vary — absolue unanimité. Autre récompense à la France : celle qui alla au film de montage signé par le jeune réalisateur Carlos Villardebo : *Vivre*, émouvante succession d'images de guerre démontrant sans un mot et sans effets surperflus quel poids de détresse portent avec eux tous les combats des hommes, tandis qu'un *De profundis* adapté par Maurice Van Thienen et troué de rafales sèches souligne ces drames de l'absence et de la mort.

Roger Pigaut obtint une mention honorable pour la coproduction franco-chinoise qu'il mit en scène l'an dernier : *Le Cerf-volant du bout du monde*. Il y aurait certes beaucoup à dire sur les dangers qu'offre l'illustration d'un scénario à la fois trop ténu, simpliste dans sa conception de la féerie et reposant tout entier sur des enfants dont le jeu comme le parler laissent à désirer, mais si l'on inscrivit à l'actif de ce film, comme l'entendait le règlement du festival, la générosité de son inspiration et si l'on remarque la beauté des images d'Henri Alekan, pourquoi ne pas lui avoir réservé l'un des prix attribués aux jeunes créateurs : car je trouve quand même tout compte fait *Le Cerf-volant* bien moins négligeable que ce *Dénommé Squarcio* filmé par Gillo Pontecorvo avec Yves Montand et dont les Parisiens furent affligés récemment ; et je le juge moins amusant peut-être que *Flammes à la frontière* du Chinois Ling-Lung, western involontaire, mais aussi bizarrement ingénu. Or, ces deux films-là se partagèrent le Prix de la jeune création que le malheureux Pigaut vit donc lui échapper, contrairement à la sagesse des ménagères qui veut que, lorsqu'il y en a pour deux, il y en a pour trois... Enfin, je ne trouve rien de bien exaltant à louer dans les autres productions dont le jury de Karlovy-Vary fit ses choux gras (notre Françoise Rosay, à ce titre, se déclarait sans ambages, saturée de nourritures indigestes) car ni *La Nuit où le Diable est venu* de Robert Siodmak (Allemagne Occidentale, prix de la mise en scène), ni *L'Homme en culotte courte* de Pellegrini (Italie, prix du meilleur opérateur : Carlo Montuori), ni *Notre mère l'Inde* de Aadhi (Inde, prix de la meilleure actrice : Nargis) n'autorisent volontiers l'exégèse. Au moins pourrais-je encore signaler le film tchèque de Palo Bielik, *Les Quarante-quatre*, prix de la critique... tchécoslovaque. Tout au plus ajouterai-je pour en finir avec ce palmarès officiel que l'acteur Maxime Strauch, présent au Festival et qui fut toujours le grand ami d'Eisenstein, n'en déplaise à Guerassimov, chef de la délégation soviétique, obtint le prix d'interprétation masculine pour la magistrale façon dont il campa Lénine (pour la troisième fois : c'est sa spécialité en U.R.S.S.) dans le film de Serge Youtkevitch *Contes sur Lénine*.

Il me reste de dire tout le bien que je pense de certaines projections privées auxquelles il me fut, hors festival, donné d'assister et, d'abord, de l'admirable drame bourgeois tchécoslovaque filmé par Jiri Weiss d'après le roman de Jarmila Glazarova qui porte le même nom : *Piège à loups*. Tout est extraordinaire de justesse et de simplicité dans cette œuvre qui, à la simplicité linéaire de *Brève rencontre* allie la férocité de Becque ou de Renard, un érotisme boutonné jusqu'au col mais puissant, un rien aussi de la morbidité clownesque de *L'Ange Bleu*, si l'on rapproche le personnage de femme-poulpe interprété, par Jirina Sejbalova de cet autre amoureux monstrueux qu'était Emil Jannings... J'aurai également vu avec beaucoup d'intérêt (et le précieux concours de M. Morgenstern qui me servit de traducteur) le film hongrois de Mariassy : *Les Contrebandiers* qui rappelle à travers deux destins émouvants — celui d'un homme et d'une femme que la nécessité réduit au trafic clandestin à la frontière hungaro-roumaine — la condition misérable des paysans de l'Alfoeld entre Danube et Tisza.

Enfin Giuseppe de Santis nous a fait voir dans un montage quasi définitif et qui ne dure pas moins de 2 h. 45 son dernier film, coproduction italo-yougoslave, *La Route d'une année*, avec Massimo Girotti, Silvana Pampanini, Eleonora Rossi-Drago et la très remarquable Gordana Miletic. Cette œuvre de l'ardent cinéaste italien trace et... retrace l'empierrement d'une route construite, pour narguer l'autorité en même temps que pour relier leur village à la côte, par des montagnards yougoslaves dont le gouvernement ne se souciait pas.

Henri MAGNAN.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 16 JUILLET AU 19 AOUT 1958

7 FILMS FRANÇAIS

Arènes Joyeuses, film en Eastmancolor de Maurice de Canonge, avec Fernand Raynaud, René Sarvil, Danielle Godet, Rellys, Colette Ripert, Jean Vinci, Milly Mathis. — Aficionados, prière s'abstenir.

Cette sacrée jeunessse, film d'André Berthomieu, avec Gaby Morlay, André Luguet, Guy Bertil, Claudie Laurence, Micheline Dax, Jacques Morel. — Pour le Berthomieu et pour le pire.

La Fille de Hambourg, film d'Yves Allégret, avec Daniel Gélin, Hildegarde Neff, Jean Lefebvre, Daniel Sorano, O'Brady. — De nouveau qui dit Allégret pense Marc, car son frère Yves est plutôt mal loti.

Mimi Pinson, film de Robert Darène, avec Dany Robin, Raymond Pellegrin, André Luguet, Robert Hirsch, Mireille Granelli, Denise Grey, Micheline Dax, Jean Lefebvre. — Bleuette. Dans son intérêt, la charmante Dany Robin ne doit plus jouer les gamines.

Miss Pigalle, film en Dyaliscope et en Eastmancolor de Maurice Cam, avec Barbara Laage, Paul Cambo, Jean Tissier, Dora Doll, Amédée, Lisette Lebon, Daniel Cauchy, Mona Goya. — Mélodrame camelote. Absence totale de mise en scène.

La Moucharde, film de Guy Lefranc, avec Dany Carrel, Pierre Vaneck, Yves Deniaud, Noël Roquevert, Henri Crémieux, Georges Chamarat. — Lefranc n'a jamais cessé de se dévaluer. La mécanique de ce film noir devait être impeccable ou ne pas être.

Prisons de femmes, film de Maurice Cloche, avec Danièle Delorme, Jacques Duby, Vega Vinci. — A mi-chemin entre la sociologie et le strip-tease.

8 FILMS AMERICAINS

The Burglar (Le Cambrioleur), film de Paul Wendkos, avec Jayne Mansfield, Dan Duryea, Martha Vickers, Peter Capell. — Issu de l'avant-garde américaine, Wendkos a une idée « originale » par plan... mais elles ne sont pas toutes bonnes. Le film est inspiré d'un livre de Goodis — un des meilleurs auteurs américains de série noire — qui méritait plus de respect et de rigueur. Mais il n'est pas ennuyeux et Jayne Mansfield, sans postiche, est charmante.

Gun Fury (Bataille sans merci). — Voir note de Philippe Demonsablon, dans ce numéro page 60.

Gun Glory (Terreur dans la vallée), film en CinemaScope et en Metrocolor de Roy Rawland, avec Stewart Granger, Rhonda Fleming, Chill Wills, Steve Rowland. — Comment être estimé de son fils en maniant le fusil. Les rondeurs de Fleming ne sauvent pas cette plate vallée de l'ennui.

A Nice Little Bank that Should Be Robbed (Comment dévaliser une bonne petite banque), film en CinemaScope de Henry Levin, avec Tom Ewell, Mickey Rooney, Mickey Shaughnessy, Dina Merrill. — Le titre raconte l'histoire. En voulant faire de l'humour anglais, les Américains sont arrivés à faire presque aussi mauvais qu'un film britannique.

Sea Wife (L'Epouse de la mer), film en CinemaScope et en Technicolor de Bob McNaught, avec Joan Collins, Richard Burton, Basil Sidney, Cy Grant. — Cet ersatz de *Dieu seul le sait* nous fait regretter Huston. L'adorable Joan Collins damnerait un escadron d'archevêques anglicans.

The Sheepman (La Vallée de la poudre), film en CinemaScope et en Metrocolor de George Marshall, avec Glenn Ford, Shirley McLaine, Leslie Nielsen, Mickey Shaughnessy. — Les moutons contre les taureaux. Roi des moutons et victorieux, Glenn Ford est très bon. Mise en scène désuète.

The Story of Barney Ross (Quand la bête hurle), film de André de Toth, avec Cameron Mitchell, Dianne Foster, Paul Richards. — Prétendant nous raconter l'histoire vraie de Barney Ross, André de Toth ne nous donne qu'une nouvelle et mauvaise mouture de *L'Homme au bras d'or*.

The Tarnished Angels (La Ronde de l'aube). — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro page 54.

1 FILM ALLEMAND

Herrscher Ohne Krone (*Pour l'amour d'une reine*), film en Agfacolor de Harald Braun, avec O.W. Fischer, Odile Versois, Horst Buchholz. — La vengeance d'un cocu qui était roi de Danemark.

1 FILM MEXICAIN

Yambao (*Yambao, la fille de Satan*), film de Alfred B. Cravenna, avec Ninon Sevilla, Ramon Gay, Rosa Turgel. — La sorcière et le planteur. Allez voir Ninon en souvenir d'Audiberti.

8 FILMS ANGLAIS

Action of the Tiger (*Au bord du volcan*), film en CinemaScope et en Eastmancolor de Terence Young, avec Van Johnson, Martine Carol, Herbert Lom, Gustavo Rocco. — Entourée d'enfants — et très nue au début — Martine se débat sur la frontière albano-grecque. Aucun intérêt.

Crest of the Wave (*L'Ile du danger*), film de John et Roy Boulting, avec Gene Kelly, John Justin, Bernard Lee, Jeffe Richards. — On se demande ce que fait le merveilleux Gene Kelly dans ce pas merveilleux du tout film sur une île d'Ecosse où on taquine l'explosif.

Dangerous Youth (*Les Années dangereuses*), film de Herbert Wilcox, avec George Balner, Frankie Vaughan, Carole Lesley, Jackie Lane. — Nous n'avons pas encore trouvé le jeune homme ou la jeune fille courageuse qui serait volontaire pour voir les films anglais. Mais l'un de nous a vu par hasard *Les Années dangereuses*. Il s'en remet lentement. Il y avait pourtant quelque chose à faire sur les « Dingle Boys ».

Robbery Under Arms (*A main armée*), film en Eastmancolor de Jack Lee, avec Peter Finch, Ronald Lewis, Laurence Naismith, Maureen Swanson. — Western en Australie. Peu de kangourous, beaucoup d'ennui.

The Silent Enemy (*L'ennemi silencieux*), film de William Fairchild, avec Laurence Harvey, Dawn Addams, Gianna Maria Canale, Massimo Serato. — Dans cette mare aux grenouilles apparaît heureusement de temps en temps l'exquise frimousse de Dawn.

The Story of Esther Costello (*Le Scandale Costello*), film de David Miller, avec Joan Crawford, Rossano Brazzi, Heather Sears, Lee Patterson. — Commence comme un documentaire sur la rééducation des aveugles-sourde-muettes. Finit en mélo comme on n'en voit plus guère, à la faveur des mines de Rossano Brazzi et de la charge — peut-être volontaire si l'on en juge par ses précédents films, *La Pêche au trésor, Le Masque arraché, Meurtre sur la Riviera* — de David Miller. Sa sélection pour Venise, en 57, reste un mystère.

The Whode Fruth (*Le Crime était signé*), film de John Guillermin, avec Stewart Granger, Donna Reed, George Sanders et Gianna Maria Canale. — Suspense criminel dans un Saint-Paul-de-Vence de carton pâte.

Woman in a dressing gown (*La Femme en robe de chambre*), film de J. Lee Thompson, avec Yvonne Mitchell, Anthony Quayle, Sylvia Syms, Andrew Ray. — Délire gratuit de mouvements d'appareil sur une histoire d'une fadeur effrayante.

6 FILMS ITALIENS

Bambino, film en Totalscope de Giorgio C. Simonelli, avec Titina de Filippo, Mario Girotti, Giulia Rubini, Dorian Gray. — Totalscopement nul.

Il Conte di Matera (*Sous la griffe du tyran*), film en Ultrascope de Luigi Capuario, avec Virna Lisi, Otello Toso, Paul Muller, Wandisa Guida. — Ultrascopement affligeant.

I Giorni piu Belli (*Nos plus belles années*), film en TotalScope de Mario Mattoli, avec Emma Grammatica, Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Mario Caretenuto. — Dellyrama.

La Grande Strada Azzura (*Un dénommé Squarcio*), film en SuperScope et Ferraniacolor de Gillo Pontecorvo, avec Yves Montand, Alida Valli, Peter Carstern. — Si le scénario veut se rapprocher de celui de la *Terra Trema*, la réalisation en est à vingt mille lieues.

Terza Liceo (*Collège mixte*), film de Luciano Emmer, avec Christine Carrère, Isabella Redi, Giulia Rubini, Anna-Maria Sandri, Fernandino Cappabianca. — *Dimanche d'août* gentiment délayé.

Vittorio, Toto e la Dottoresse (*Dites 33*), film de Camillo Mastrocinque, avec Toto, Vittorio de Sica, Darry Cowl, Pierre Mondy, Titina de Filippo, Abbe Lane. — Ce maître cinq vaut un zéro pointé. Les trente-trois ne font pas la paire.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chef : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

Tous droits réservés
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »
146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **250 Frs** (Etranger : **300 Frs**)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française ..**	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger ....**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèques ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 3e trim. 1958